No 20

5e Année. — ~~No 19.~~ Abonnement : Belgique, 30 francs.; France, 6 belgas; autres pays, 7 ou 8 belgas JANVIER-FÉVRIER-MARS 1931

L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue trimestrielle d'art religieux appliqué

ÉDITÉE PAR

L'APOSTOLAT LITURGIQUE DE L'ABBAYE DE ST-ANDRÉ AVEC LA COLLABORATION DES FILLES DE L'ÉGLISE



Église abbatiale de Maria-Laach.

Sommaire du N° 20

L'Art Chrétien et les Mystères,	Dom Ildefons HERWEGEN, O. S. B., Abbé de Maria-Laach.	Page 409
L'Art religieux et la Liturgie,	Dom Albert HAMMENSTEDE, O.S.B., Prieur de Maria-Laach.	» 411
L'Art de Maria-Laach ; sa naissance et son évolution,	Fr. Th. BOGLER, O. S. B.	» 413
Cours pratique de broderie d'Art (suite),	Alfred PIRSON.	» 424
Les Tapisseries de la Chapelle Sixtine,	N. NOÉ.	« 426
Eglises modernes en Europe et en Amérique.	N. N.	» 428
L'Art de la dentelle (suite),	Mme L. PAULIS.	» 430

Deux grandes planches sur calque (0,74 × 1,08) donnant divers dessins ornementaux et des patrons pour vêtements liturgiques.

Made in Belgium.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

Belgique : 30 francs. — France : 22 francs français.

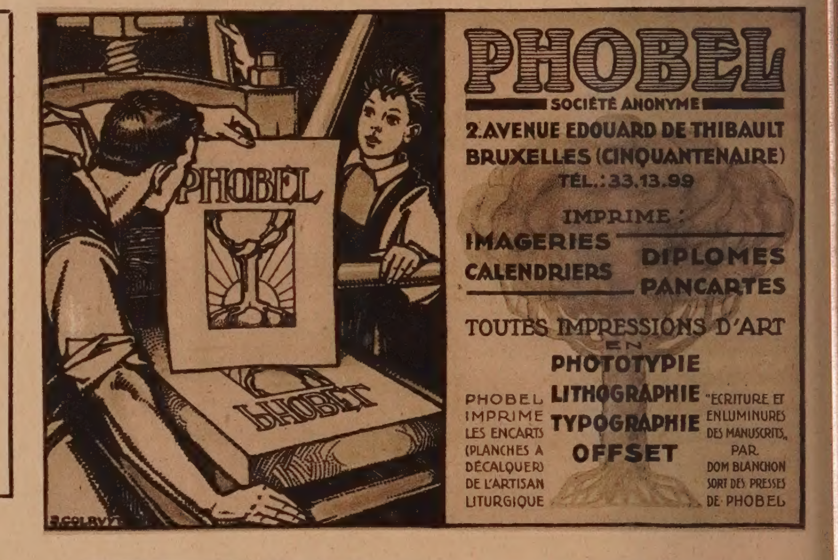
Pays à tarif réduit (Allemagne, Argentine, Algérie, Autriche, Brésil, Egypte, Espagne, Grand-Liban, Grèce, Hollande, Hongrie, Maroc, Paraguay, Pologne, Portugal et Colonies, Syrie, Tchécoslovaquie, Tunisie, Turquie, Uruguay) 7 belgas.

Autres pays (Angleterre, Canada, Etats-Unis, Suède, Italie, etc.) 8 belgas.

Comptes de chèques postaux :

France : Bureau liturgique, Paris 24121 ; Belgique : Apostolat liturgique, 96554. Pour les autres pays, par mandats internationaux.

Quelques collections des premières années de la Revue sont encore en vente aux mêmes prix.



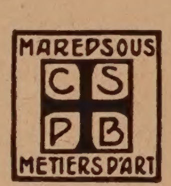




Fig. 1. — Église abbatiale de Maria-Laach.
Cette église, commencée en 1003 par le comte palatin Henri et achevée en 1156, est un des plus purs et des plus complets spécimens de l'architecture romane dans les pays du Nord.



Fig. 2. — Dom Ildefons Herwegen, O. S. B. Abbé de Maria-Laach.
(Portrait peint par le Frère Notker Becker, O. S. B.)

L'Art Chrétien et les Mystères



EFINIR l'essence de l'Art, déterminer son rôle, voilà des questions relevant sans aucun doute du domaine de la religion autant que de celui de l'Art. Aussi est-ce l'affaire des théologiens, pour le moins autant que celle des moralistes, d'y répondre. Pour l'Eglise d'Orient l'art religieux était — c'est indéniable — dans une mesure beaucoup plus étendue que pour l'Eglise d'Occident, un sujet d'intérêt théologique.

Nous avons à faire remarquer l'existence de deux tendances artistiques de caractère complètement différent. L'une se manifeste par un hiératisme n'évoluant pour ainsi dire pas, par une objectivité exprimée dans des formes toujours semblables, par une ligne de caractère monumental, par un style solennel et symbolique.

L'autre tend, à travers un continuel renouvellement des formes, vers quelque chose de plus humain, vers plus de vie, vers plus de virtuosité technique, vers un langage plus émotif. L'âme de l'Art religieux d'Orient ce sont les Saints Mystères; celle de l'Art d'Occident — et ce dès le haut Moyen âge, mais en suivant une marche progressive — est d'une psychologie plus approfondie et trouve son aliment dans la piété individuelle. On a été enclin à attribuer à l'Art d'Occident seul une véritable vie et à déclasser l'Art byzantin sous prétexte que celui-ci aurait été inerte, figé dans des formes éternellement ressassées. Et ainsi on n'a pas remarqué que l'Art byzantin, depuis le Ier siècle jusqu'au XVme non seulement est resté bien vivant, mais encore qu'il a exercé en Occident même une influence très perceptible. De quelle manière impressionnante les Expositions d'icônes russes qui ont eu lieu après la guerre mondiale à Paris et à Berlin ne nous ont-elles pas ouvert les yeux sur la valeur insoupçonnée de la peinture byzantine ! La majesté profonde de cet Art, sa tranquillité, unies à une ardeur tout intérieure, en font la force convaincante. Il n'y a pour parler de figé que les critiques prenant comme terme de comparaison notre emphase baroque. « De la force domptée au point de donner l'impression de la paix, du dynamisme dans une statique » voilà ce qui fait la valeur spécifique de l'Art byzantin.

On pourrait se servir des mêmes mots pour préciser le caractère que revêt la célébration des Saints Mystères. Mettre, par l'action de la Liturgie, de l'expression dans une forme objective donnée, telles sont les circonstances dans lesquelles se produit l'émouvante rencontre de Dieu et de l'homme, de la grâce et de la nature — la plus profonde manifestation de vie dans une pleine possession de soi, un dynamisme puissamment dompté dans une statique monumentale.

Une compréhension plus profonde de la Liturgie n'aurait-elle pas pour effet d'accroître la sympathie à l'endroit de l'Art religieux de l'Eglise d'Orient ? Le Mystère sacramentel réalise le divin dans l'homme, l'Eternel dans le temps. C'est la réponse de Dieu à l'homme s'abandonnant à l'amour divin et à la grâce. La grâce de Dieu et la donation de l'homme doivent se rencontrer pour que la vie chrétienne puisse naître, croître et prospérer. A côté de la parole de saint Paul : « La grâce de Dieu est vie éternelle » (1) il y a une autre parole, de l'Evangile celle-là : « Celui qui accomplit la volonté de mon Père qui est dans les Cieux entrera dans le royaume des Cieux. » (2)

Dans ce travail commun la première place appartient à la grâce en tant qu'agent divin. Cette vérité trouve dans les Mystères liturgiques son expression la plus profonde.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'Art chrétien, aussi longtemps qu'il fut précisé par les Saints Mystères, ait complètement tourné les regards vers le Divin et qu'il ait transformé l'humain et le terrestre en une réalité idéale toute spiritualisée et digne d'amour. Certes, cet Art n'a point en s'exprimant fermé les yeux devant la nature, ni subtilisé la forme concrète, mais il a idéalisé, avec raffinement les simples réalités dans l'expression vivante de la pensée religieuse.

Cette pensée nous est présentée par le Dogme et le Culte de l'Eglise. Plus l'union de l'Art et de la Liturgie sera intime, plus l'Art religieux sortira pur et monumental de la crise présente où l'ont fourvoyé les doctrines rationnalistes. Il doit se relever, il ressuscitera et sera l'Art de la Communauté chrétienne, Art dont l'Idéal — quoique sous une forme primitive — luisait déjà, comme un reflet des Saints Mystères, dans l'ombre des Catacombes.

DOM ILDEFONS HERWEGEN, O. S. B.
Abbé de Maria-Laach.

(1) Rom. VI, 23; (2) Matth, VII, 21.

Fig. 3. – Le Crucifiement. Peinture exécutée à la sacristie de l'Abbaye de Maria-Laach, d'après un modèle de l'École de Beuron.
Frère Notker Becker, O.S.B.



Fig. 4. — L'Adoration des Anges.
Eglise de Dudelange (Grand-Duché de Luxembourg).



Fig. 5. — L'offrande et la louange des Anges.
Frère Notker Becker, O. S. B.


Fig. 6. — Saint Benoît. (Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.)


Fig. 7. — Le Christ en majesté. (Frère Notker Becker, O. S. B.)


Fig. 8. — Immaculata. (Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.)

L'Art religieux et la Liturgie


ORSQUE sous l'ancienne Loi les deux artisans Béséléel et Oliab eurent à ouvrer l'or et l'argent, l'airain, les marbres, les pierres précieuses et les bois rares dont devait être orné le Sanctuaire de Dieu, le Seigneur leur montra dans une vision entourée de mystère, comment le Tabernacle Sacré avec tous ses objets rituels devait être construit. Si nos artistes religieux veulent bien scruter l'insondable mystère de la Liturgie, Dieu renouvellera cette faveur à leur bénéfice, il élèvera leur intelligence en l'attirant à Lui, et leur insufflera l'amour créateur.

Un Art influencé par la Liturgie ne saurait négliger la nature, œuvre du Créateur ; il voit dans la nature le réel, le bon, ce qui était beau dès le principe, ce qui en elle est demeuré nonobstant la catastrophe du Paradis terrestre, plein de vérité et de valeur. Devant cette bonté il est plein de respect. Et pour dégager cette bonté, pour la mettre en relief et la transfigurer, il s'efforce de dépasser le contingent, l'accidentel et le passager pour atteindre le typique. C'est la vraie activité de la vie dans l'Esprit, car elle poursuit ce qui demeure. Cela ressort aussi de la tendance de l'Art liturgique à viser avant tout l'objectif. Il faut faire remarquer en outre qu'il ne traduit pas des expériences purement individualistes et subjectives qui pourraient, au point de vue religieux, être plus ou moins teintées de modernisme.

Nous ne cherchons nullement à soutenir que l'artiste doit abdiquer toute indépendance de pensée et de conception. Il lui suffit de toujours tenir compte des grandeurs contenues dans la nature et la révélation et de nous mener vers elles. Toutes les créatures d'ailleurs, lorsque des saints, c'est-à-dire des chrétiens transfigurés par la grâce, en font un usage digne, participent à la sainteté personnelle de ces hommes et peuvent pour ce motif être vénérées comme des reliques. Si l'artiste veut faire comprendre cette vérité, il n'y parviendra qu'en évitant le vaporeux et l'abstrait, tout ce qui n'est qu'éphémère, pour viser le parfait et l'idéal.

L'Art liturgique ne peut, c'est évident, rien représenter de purement surnaturel. Cependant grâce à lui nous pressentirons, il faut l'espérer, ce surnaturel. C'est pourquoi il a une prédilection pour le symbolisme, et il l'emprunte tout d'abord à la Liturgie : les symboles du culte, parce que voulus par le Christ et par l'Eglise, ont en effet dès le principe la vertu d'engendrer la contemplation surnaturelle. L'Art liturgique suscite en même temps, une mentalité, une émotion saintes, qu'il fait ensuite rayonner, et dont il anime le culte catholique tout entier. Il s'efforce, avec l'aide du Saint-Esprit et en union avec la Sainte Eglise d'agir à la façon d'un sacramental, c'est-à-dire qu'il veut alimenter la vie des âmes dans et par les mystères de la Liturgie.

Aussi n'attache-t-il pas une importance exagérée à la représentation de ce qui est purement humain — bien que ceci n'ait manqué ni dans la vie terrestre du Sauveur ni dans celle de ses Saints ; mais il a une prédilection pour les vérités se comprenant à la lumière de la Foi et vécues par la force de la grâce. L'Art liturgique est, pour le dire en peu de mots, nettement dogmatique dans ses idées, souvent héroïque dans sa morale, passionnément émouvant, mais toujours d'une pureté virginale. Ceci explique qu'il s'intéresse beaucoup plus à la merveilleuse transfiguration des âmes par la grâce divine qu'à la pénible lutte soutenue par les mortels contre les nombreux obstacles que leur présentent le monde et le péché. Il ne veut pas non plus être tout d'abord le serviteur de groupes restreints, il sert uniquement la grande communauté : l'Eglise. Il cherche avant tout à exprimer ce qui peut être compris et senti par tous et dans tous les temps, ce qui est utile à tous. Et c'est pourquoi l'Art liturgique ne nous violente pas, la charité conseille à ses disciples dans quelle mesure ils doivent, tout en exprimant leur émotivité individuelle, se préoccuper d'être compris par la communauté. L'Art liturgique devrait être compris dans le monde entier par tous les enfants de la Sainte Eglise. Il coopère à l'enseignement et à l'éducation religieux du peuple chrétien pour autant qu'il puise dans le trésor de la Liturgie des idées et des impulsions nouvelles. Et il ne court nullement le danger de devenir ennuyeux par des répétitions obligées.

Enfin l'Art religieux par son union avec les mystères de la Liturgie reçoit une orientation tout à fait christocentrique. C'est-à-dire qu'il attire constamment l'attention sur ce fait que l'Eglise

prise dans son ensemble aussi bien que chacun des baptisés est appelée à devenir un « autre Christ ». C'est dans le Christ et avec le Christ que nous tendons vers le Père. Il en résulte des conséquences très importantes. Les images d'hommes remplis du Christ, que l'Art nous présente, doivent être calmes, pleines de paix intérieure, donner l'impression de la possession du salut, elles doivent faire rayonner l'optimisme et transfigurer. Elles doivent rendre ce témoignage que dans le Christ et avec le Christ nous pouvont tout. Ces représentations doivent manifester que ces hommes n'ont pas peur de la vie. qu'ils ne craignent pas la mort. Dans le Christ ils possèdent déjà le Ciel sur la terre. Ils sont convaincus de marcher sur la route menant inévitablement au Père. Ils sont en présence de Dieu non seulement comme des quémandeurs, mais ils songent avant tout à louer le Seigneur et à lui rendre grâces. Ils attendent pleins de joie l'avènement du Christ, la parousie.

Une autre conséquence est à noter. L'Art de caractère liturgique connaît et aime évidemment le Sauveur tel qu'Il vécut sur terre il y a mil neuf cents ans, tel qu'Il souffrit et mourut ici-bas. Mais il ne perd pas de vue que la gloire fait partie de l'image complète du Christ, tel qu'Il vit maintenant dans le Ciel, tel qu'Il vit actuellement dans la Sainte Eucharistie. Aussi pour l'Art liturgique le Christ glorieux est inséparable du Christ souffrant. Et pour cette raison, dans toute image du Christ, même sur le visage du Christ portant sa croix et sur celui de ses frères divinisés, il met un reflet de béatitude. Il pourrait à peine Le concevoir purement souffrant.

A l'appui de ce que nous venons de dire, il serait intéressant et très facile d'apporter le témoignage de l'Histoire, de montrer qu'aux époques où les sentiments et la vie étaient en parfaite union avec la Liturgie, l'Art religieux s'est toujours conformé aux exigences que nous venons d'exposer.

Le renouveau liturgique offre à l'Art religieux — nous l'avons vu — le don des Saints Mystères. Don certes très honorable et très grand, don céleste. Si l'Art l'accepte il est appelé — en union avec la Sainte Eglise — à engendrer de nouveau les humains pour Dieu et pour la vie éternelle.

Dom Albert Hammenstede.
Prieur de l'Abbaye de Maria-Laach.



Fig. 9. — Le Christ Pantokrator (Mosaïque de l'abside principale de l'église de Maria-Laach, exécutée en collaboration par les PP. Göser et Koenig, de Beuron et le Frère Notker Becker de Maria-Laach.)



Fig. 10. — Calice et patène.
(Frère Théodore Bogler, O. S. B.)



Fig. 11. — Joseph en Égypte (Peinture de la sacristie de l'Abbaye de Maria-Laach). (Frère Notker Becker, O. S. B.)

L'Art de Maria-Laach

SA NAISSANCE ET SON ÉVOLUTION



AR son chapitre des « *Artifices* », au monastère, saint Benoît, donna à ses moines la faculté de se livrer au travail manuel. Nous comprendrions aujourd'hui dans cette activité manuelle la production des œuvres d'Art.

La valeur du travail, du point de vue de l'ascèse individuelle, fut reconnue déjà par les Pères du désert; et si ces derniers ont cherché à organiser le travail manuel, il reste cependant que seule la conception bénédictine de la communauté a su organiser le travail d'une façon organique, en faire un élément parfaitement adapté dans l'armature monastique. Mais avec saint Benoît les « *artifices* » deviennent des membres utiles et nécessaires dans le corps de la communauté monastique, dont la nature est spécifiée par la devise *Ora et labora*.

Saint Benoît a exigé de ses moines le vœu de stabilité. Or c'est précisément à ces moines, liés par le vœu de stabilité, que plusieurs pays de l'Occident doivent leur Foi et la civilisation chrétienne. Car la période primitive de l'histoire bénédictine se confond avec l'histoire des missions : l'Ordre s'accroît par la propagation du christianisme, et seule la prédication de la Foi permet la conquête de nouvelles provinces à l'idéal monastique. Et, notez-le, il n'y a pas pourtant pas moyen d'expliquer la puissance civilisatrice de l'Ordre bénédictin sans le vœu de stabilité. Seul, en effet, l'attachement au sol stimule le désir permanent d'élargir la « cella » sur laquelle on a jeté son dévolu, de développer cet agrégat dont la physionomie nous est bien connue : l'abbaye bénédictine. Seule la continuité du labeur déployé dans un endroit stable permet le développement de toutes les ressources qu'il renferme, bien que celles-ci se manifestent lentement et petit à petit seulement. C'est ici que nous touchons du doigt l'importance du rôle des « *artifices* » dans la communauté monastique : ils rattachent la famille monastique au pays, au peuple, au sol, en édifiant et élargissant leur « cella » suivant les possibilités offertes par le pays. Ils permettent ainsi à l'abbaye de plonger ses racines dans le peuple, et eux-mêmes ils croissent avec le sol.



Fig. 12. — Saint Benoît.
(Frère Notker Becker, O. S. B.)

La tradition est proche parente de la stabilité. Elle est aussi un des premiers facteurs de l'activité bénédictine; elle n'est en définitive que l'application du vœu (qui lui ne regarde que l'individu) à la communauté tout entière. Comme chaque moine par son vœu s'incorpore à la communauté, celle-ci par la tradition garantit à l'individu la permanence et l'immutabilité substantielle de la communauté. Stabilité et tradition d'une part, communauté et individu d'autre part, impliquent les mêmes rapports. La communauté est formée d'individus, mais la tradition n'est possible que grâce à la stabilité des individus. La tradition va chercher le point d'origine d'un mouvement; dans le cas présent elle donne aux « *artifices* » les forces intérieures et l'idéal spirituel, elle leur lègue en outre les formes par lesquelles ces richesses s'exprimeront. Car cet enrichissement des formes appartient bien lui aussi à la tradition bénédictine. Certes ces formes sont en soi purement accidentelles, nullement inamovibles; cependant elles sont devenues quasi essentielles parce que les siècles les ont éprouvées et sanctifiées comme génératrices et médiatrices de vie liturgique et monastique.

Saint Benoît a également prescrit à l'Abbé, dans sa règle, la clôture par rapport au lieu et au temps. Mais le législateur des moines donne toujours au Père de la communauté monastique la faculté de prendre des décisions ou de donner des ordres différents de ce qui est prévu par la Règle normale chaque fois que les circonstances l'exigent. Le saint législateur fit ainsi comprendre clairement que ses moines devaient être des récepteurs, qu'ils devaient accueillir et conserver tout ce que les circonstances de temps ou de lieu apporteraient au monastère. Et à la vérité toute la largeur de vues et la vitalité de la Règle de saint Benoît sont fondées sur ce précepte; c'est ce qui la maintient toujours jeune, toujours apte à régner sur toutes les époques, dans les circonstances les plus diverses.

Nous avons parlé plus haut du lieu, du temps, et de l'intelligence des possibilités offertes par ces facteurs. Nous avons alors considéré l'intelligence de ces circonstances comme le principe essentiel d'un enracinement plus ou moins profond, il nous faut la considérer à présent comme un devoir auquel on peut se soumettre ou se dérober. Le choix du moine bénédictin n'est pas douteux, son attitude est nette : il ne se fermera pas, il reconnaîtra au contraire les données et les ressources s'offrant à lui, il en tiendra compte et il les saisira pour les transformer dans le Christ. Et dans le monastère, les « *artifices* » seront les premiers à veiller sur ce point; en effet pour les raisons déjà exposées, ils sont, de l'autre côté de la clôture, les premiers à entrer en contact avec la vie. Ceux donc qui de par leur état ont à enregistrer les idées au moyen des sens, indiqueront, bien que de façon insconsciente, dans quelle mesure la vie moderne pénètre par leur intermédiaire dans le monastère. Il ne peut être question, pour eux, répétons-le, que d'une précision inconsciente. L'Abbé, celui qui dans l'abbaye bénédictine est revêtu de la *potestas paterna*, y apportera une précision consciente et entière; l'intelligence parfaite et la compréhension spirituelle des quatre principes que nous avons développés : ardeur apportée dans la construction et le développement de la « cella », stabilité ensuite, puis tradition, et enfin disposition à se montrer réceptif eu égard aux exigences et aux devoirs du présent, de la vie.

C'est le moment de parler de l'influence exercée par l'Abbé sur les « *artifices* » en tant que chef spirituel de sa famille. On peut considérer cette influence à un double point de vue. En effet, les « *artifices* » sont des moines, des fils spirituels devant obéissance à leur Abbé, et les rapports qu'ils ont avec lui par ce fait ont leur répercussion indirecte sur le travail artistique. Mais de plus, cette influence se manifeste directement, si l'Abbé se présente à eux comme faisant des commandes ou — et cela serait le plus parfait exercice de la paternité — s'il travaillait activement avec eux, en qualité de conseiller spirituel, de stimulateur affiné, ou de guide avisé, à la naissance et au développement d'une forme d'Art dans son monastère. Le travail manuel sans plus (simpliciter) est nécessaire dans l'organisation de toute abbaye bénédictine; le relèvement, l'ennoblissement du travail manuel manifesté par des œuvres artistiques, sera toujours une question de personnes, et par personnes il faut entendre non seulement les producteurs, mais aussi et avant tout le conseiller spirituel, l'animateur au sein même de la famille monastique. Si l'Art de Beuron et la personnalité du Père Didier ne sont pas concevables sans le fondateur de la Congrégation, l'Archi-Abbé Dom Maur Wolter, le développement

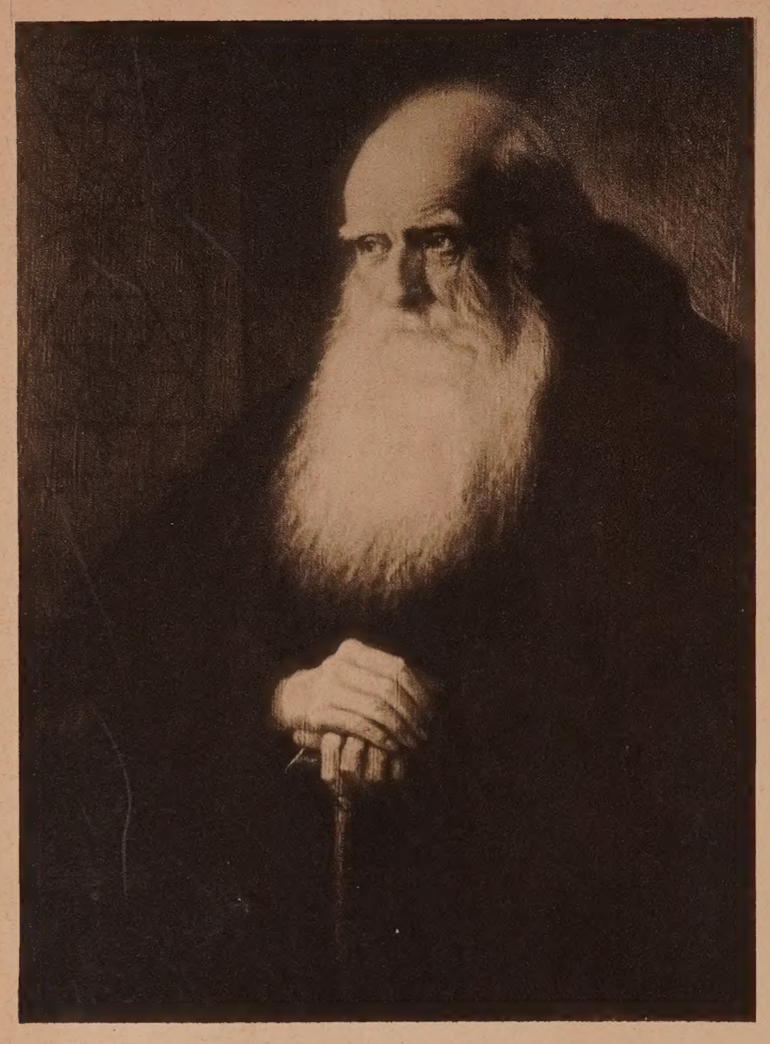


Fig. 13. — Dom Didier Lenz, fondateur de l'École de Beuron, par le Frère Notker Becker, O. S. B.

de l'Art à l'Abbaye de Maria-Laach ne s'explique pas davantage sans l'Abbé actuel de ce monastère. Celui-ci d'un côté, en permettant aux « *artifices* » de partager la féconde activité intellectuelle qui lui est propre, résume dans l'unité de sa personne les forces créatrices décrites plus haut ; d'un autre côté, sous l'égide de la discrétion requise par la Règle de saint Benoît, *miscens temporibus tempora*, il laisse chacun faire fructifier ses dons personnels à la lumière des principes créateurs décrits plus haut.

Si maintenant on en vient à considérer l'activité des « *artifices* » de l'Abbaye de Maria-Laach, il faut pourtant tenir compte d'autre chose encore. Il n'est pas indifférent, en effet, d'examiner un travail artistique en soi, d'une manière objective, ou d'établir en l'examinant le rapport de l'œuvre avec l'artiste qui l'a produite. Dans le premier cas l'œuvre a toute sa valeur en elle-même, dès que l'artiste y a mis la dernière main ; dans le second l'œuvre reste une partie de l'artiste et demeure de ce chef, en soi aussi, quelque chose d'inachevé, parce que son créateur ne pouvait exprimer qu'en partie seulement sa conception idéale. De même seul l'ensemble des œuvres d'un artiste donnera une idée vraie de sa personnalité, de ses capacités, de ce qu'il veut. Et lorsqu'il s'agira de juger les travaux d'un groupement d'artistes, ayant subordonné leur activité à l'expression d'un idéal commun — c'est le cas ici — l'importance du travail individuel sera encore bien moindre. Evidemment chacun s'évertuera à diminuer sa personnalité pour mettre en avant l'idéal commun. Reste à savoir s'il y parviendra. Et la formule créatrice ne réside-t-elle pas pour le travail élaboré en commun lui-même dans la personnalité ? Le dernier mot du jugement à porter sur l'activité artistique d'un groupement ne pourrait donc être prononcé que lorsque l'idéal commun se serait exprimé totalement, alors seulement que chacun des membres aurait cessé de produire.

Tel est le cas de l'Art de Maria-Laach. Ce n'est pas l'œuvre d'un individu, et ce l'est cependant si l'on considère l'idée directrice de l'Abbé se retrouvant dans les créations de chacun. Au demeurant il y a là tout un réservoir de forces jeunes et viriles — moines de chœur et frères convers — qui s'efforcent de mettre leur talent au service d'une grande cause. Cet Art est encore bien jeune, trop jeune pour qu'on puisse en tracer une image bien homogène ; et cela explique l'accueil sincère et enthousiaste qu'il a rencontré comme plus d'une hostilité franche ou déguisée. Celui qui connaît son évolution n'en sera point étonné. Mais ce nous est une raison de plus d'insister sur l'importance qu'il y a d'exposer ici les principes de cette École d'Art plutôt que les travaux qu'elle a produits, de décrire la route où elle est engagée plus que le stade où elle est parvenue. En effet, cet Art étant en perpétuel devenir on ne peut juger actuellement de son état final. Pour tous ces motifs nous avons exposé pour débuter les normes fondamentales gouvernant l'activité manuelle dans l'Ordre de saint Benoît. Les gravures illustrant cette étude permettront de suivre l'évolution de cet Art et de juger de la valeur objective des œuvres.

II

Lorsqu'en 1892, nonante ans après la sécularisation, l'Abbaye de Maria-Laach fut repeuplée par l'Archi-Abbaye de Beuron, la tradition bénédictine y était complètement interrompue. Aussi la jeune abbaye reçut toutes ses impulsions de l'abbaye mère. Le développement artistique de Maria-Laach est donc très intimement lié à l'École de Beuron et à son chef, le Père Didier Lenz, dont la forte personnalité dota la jeune Congrégation de Beuron d'une vie artistique très personnelle, marquée au coin d'une indépendance rare. Mais le Père Didier était surtout un théoricien : il a recherché les lois inamovibles de la création artistique, il a retrouvé les théories artistiques



Fig. 14. — Au Travail.
(Le Frère Notker Becker exécutant une des peintures de l'église de Dudelange).

des anciens depuis longtemps oubliées et il a essayé de les remettre en honneur. Le problème se présentait à lui comme tout à fait actuel. Attachant grande importance aux principes, il critiquait l'activité artistique de son temps parce que dans l'artiste on aimait alors surtout l'individu; or lui voulait que celui-ci se subordonnât complètement au service de la communauté. C'est pourquoi il fut le premier à rappeler l'attention sur la Liturgie comme sur la source la plus féconde de l'activité artistique chrétienne, et lui-même n'a pas manqué de féconder par elle son propre labeur.

Ce dépôt sacré que Laach hérita de Beuron est si fondamental, qu'il ne pouvait être perdu. Il n'est point ici question évidemment du style créé par le Père Didier pour exprimer ses idées, mais bien des lois intimes qu'il a retrouvées, et qui ont été — il l'a démontré — génératrices de nouvelles formes d'expression à toutes les grandes époques. Ces lois ne s'identifiant pas avec un style déterminé, les formes « caractéristiques », c'est-à-dire ayant une note individuelle, de l'Art de Beuron, pouvaient se muer en l'Art de Maria-Laach sans entraîner comme corollaire inévitable l'abandon des principes même de l'Art de Beuron.

Chaque abbaye bénédictine constitue un organisme complet, elle est ainsi une image de l'Eglise universelle, et sa nature propre est exprimée, symbolisée par son église abbatiale. La jeune fondation reçut, en la célèbre église dédiée à la Mère de Dieu, un symbole bien net de sa stabilité. Ce *Munster* roman, qu'on cite à juste titre à côté des grands dômes du Rhin (Worms, Speyer, Mainz) attire immédiatement l'attention par son style, sur le grand passé et l'histoire de la Rhénanie. Le pays rhénan est la plus ancienne terre civilisée de culture allemande. Conquis très tôt par la *Pax Romana*, il a du reste conservé cette avance sur les autres régions d'Allemagne. Il était le point de départ de grands mouvements, pacifiques d'abord,



Fig. 15. — Évangéliaire en cuivre repoussé et doré, avec médaillons en ivoire et incrustations de pierres.
Frère Radbod Commandeur, O. S. B.



Fig. 16. — Le Crucifiement (cuivre repoussé).
Frère Radbod Commandeur, O. S. B.

qui — comme celui du grand commerce — se dirigeaient principalement vers le sud et le nord, dans le sens du cours du fleuve; de courants militaires aussi, allant ceux-ci plutôt vers l'est et l'ouest. La civilisation de ce pays rayonna ainsi dans toutes les directions, et fut par conséquent exposée aussi aux influences de partout. Et c'est ainsi que s'est développé dans le pays rhénan le sens de l'ordre, du droit et des mœurs chrétiennes, uni à une grande vivacité d'esprit et à une grande largeur de vues.

Un écho de la nature rhénane est conservé dans l'architecture de l'église de Laach (fig. 1); elle est romane et partant d'une ordonnance sévère bien que les variations y soient nombreuses. Les masses sont déliées et parfois même — comme dans le parvis — d'une légèreté pleine d'aisance et d'enjouement.

L'église elle-même fut donc un second facteur important dans l'évolution de l'Art de Maria-Laach. Elle n'était pas seulement un modèle et un symbole, spécimen d'architecture rappelant l'histoire allemande et bénédictine, elle imposa en outre ses exigences très précises quand on entreprit de la ressusciter pour la rendre au culte. La caractère bien marqué de son architecture ne permit pas une décoration dans le style du Père Didier. Ce sont néanmoins des peintres de l'École de Beuron qui ont conçu les mosaïques des trois absides; ils furent assistés dans cette œuvre par de jeunes éléments de Laach pour lesquels ce travail fut non seulement formatif, mais directif. L'étude de la peinture monumentale rhénane et de l'art byzantin mit les peintres de Laach en contact avec les grandes époques de l'histoire de l'Art, et tout en subissant l'influence du Père Didier ils marchèrent, quant au style, par d'autres voies. Mais bien plus encore que par les exigences de son style, l'église du monastère agissait sur l'Art de Laach pour cette raison qu'elle devait être un temple idéal pour la célébration solennelle de la Liturgie. Et c'est assez

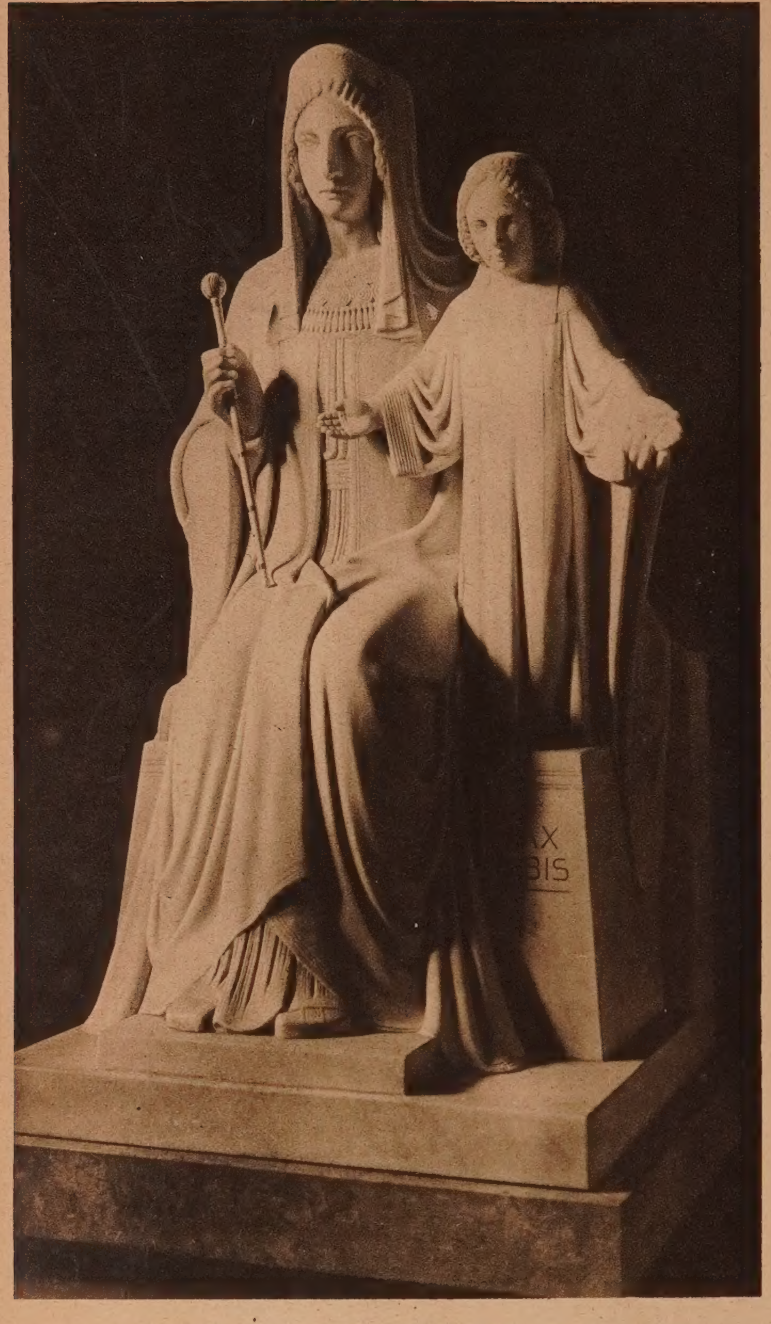


Fig. 17. — Statue en marbre de la Mère de Dieu.
Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.

naturel. En effet, le Culte et la Liturgie catholiques sont intimement unis à la tradition. Nous avons vu qu'il est de la nature de celle-ci de transmettre les richesses doctrinales, les valeurs de Vie et d'Art, surtout lorsqu'il s'agit de la tradition dans sa forme bénédictine. Il est vrai que *tradere* dans son sens profond dit bien plus. On a attiré l'attention sur l'usage si caractéristique de ce mot dans la Liturgie de la Semaine Sainte ; c'est là aussi qu'on trouve la signification ultime de la « Tradition » de l'Église : *Dominus noster Jesus Christus tradidit discipulis suis Corporis et Sanguinis sui mysteria celebranda.* — « Notre Seigneur Jésus-Christ imposa à ses disciples de célébrer les mystères de son Corps et de son Sang ». Le Christ a imposé à l'Église la célébration commémorative de sa mort comme une permanente actualisation, parce qu'Il voulait ainsi, toujours présent dans l'Eucharistie, vivre dans son sein et faire de l'Église son épouse, son corps vivant ! C'est ainsi qu'Il fonda la tradition chrétienne dont l'essence est de transplanter la vie du Christ.

Là où la célébration des grands Mystères du Christ a été confiée par l'Église à des prêtres-moines, ceux-ci deviennent, si dans leur sainte communauté, l'abbaye, ils se conforment à leur haute vocation, une image de l'Église, du corps mystique du Christ. Si on veut bien se rappeler que les « *artifices* » au monastère sont eux aussi entraînés dans le courant de vie intérieure du Christ toujours vivant (courant vivifié dans la Liturgie) et qu'ils sont des membres du Corps du Christ, non seulement au même titre que tout baptisé, mais d'une manière toute spéciale, à raison de leur vocation à la vie monastique, on comprend l'intimité des rapports qui doivent exister entre la Liturgie et « *l'artifex* » liturgique. Vie, travail, prière, deviennent pour lui presque une seule et même chose, car quand il prie il féconde son travail et lorsqu'il travaille il coopère à la célébration de la sainte Liturgie. Soit en rendant sensibles les divins mystères, soit en bâtissant l'église ou en ouvrant les vases sacrés ou les vêtements liturgiques, il demeure toujours dans la vie sacramentelle divino-humaine, il est continuellement nourri et fortifié par elle, par sa sainte collaboration au service du Seigneur triomphant. Tout cela est tellement évident qu'on se demande comment on l'a perdu de vue. Et pourtant — nous ne le savons que trop — il fut des époques où on l'a complètement oublié : vivre de la vie liturgique, puiser consciemment et directement aux sources des mystères chrétiens, poursuivre la formation religieuse de l'individu en fonction de la Liturgie, tout cela avait été si délaissé qu'on vient seulement de découvrir ces richesses et qu'on s'efforce de les reconquérir au prix d'un dur labeur



Fig. 18. — Châsse de sainte Hildegarde (Panneaux en métal repoussé et doré, émaux et pierres précieuses.)
Frère Radbod Commandeur, O. S. B.



Fig. 19. — Calice (or mat et ivoire).
Frère Radbod Commandeur, O. S. B.



Fig. 20. — Crucifix en bronze, d'après le type ancien : « Regnabit a ligno Deus ».
Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.

)ui, même dans la vie intérieure de la véritable Église du Christ, es changements, des glissements peuvent se produire — au moins uant aux nuances — et on arrive à considérer l'essentiel comme ccidentel. Il s'agit donc ici d'une question bien actuelle. Aujourd'hui 'aspiration à la communion des saints a écarté la vie purement indi- iduelle, l'expérience religieuse. Aujourd'hui la mystique liturgique t sacramentelle commence, si pas à remplacer, du moins à donner ne norme à la spiritualité privée et personnelle; aujourd'hui aussi a totalité des vérités dogmatiques amène à la conception religieuse le la totalité de la vie. Et les premiers siècles de l'Église, pour les- quels cette compréhension de la Foi était un bien propre,sont reconnus, cceptés et estimés comme les modèles de la vie religieuse.

Mais — qu'on le retienne bien — tout cela n'est pas l'œuvre du asard. C'est le fruit du travail profond auquel se livrent les artisans du mouvement liturgique, mouvement qui a pris naissance dans les abbayes bénédictines surtout et auquel Maria-Laach a pris part.

Les vrais mouvements religieux ne sont pas l'œuvre des hommes. Le réveil du monachisme bénédictin en Allemagne coïncidant avec le besoin des biens bénédictins, notamment avec cette soif de communion vivante et d'activité liturgique, de participation au culte éveillée dans l'âme des catholiques de certains milieux, tout cela n'est-il pas providentiel ? Et il a fallu que le principe exposé plus haut : « l'intelligence des temps présents » entre pleinement en jeu avant qu'on pût tenir compte de ces aspirations du peuple chrétien par des mesures efficaces. La fin monastique est, il est vrai, avant tout immanente, et les moines tendent à ressembler le plus parfaitement possible au divin Rédempteur. Cependant en suivant ainsi ses traces, ils réalisent un mode de vie, qui ne peut rester sans conséquences sociales : la vie monastique exemplaire stimule à l'imitation et la dévotion vécue du moine au culte des mystères du Christ devait agir comme un exemple. D'autant que la participation aux fêtes liturgiques n'est nullement un bien réservé aux moines, mais constitue une obligation honorable pour tout baptisé. De ce principe sont sorties toutes les manifestations faisant partie actuellement de l'idée d'ensemble qu'on se fait d'une abbaye bénédictine, manifestations nouvelles en soi et qui doivent être considérées comme la conséquence du mouvement liturgique. Ce sont notamment les retraites liturgiques, l'étude scientifique de la Liturgie, et aussi l'expression de la Liturgie dans l'Art.



Fig. 21. — Ambon de l'Évangile, à Maria-Laach.
Frère Radbod Commandeur, O. S. B.

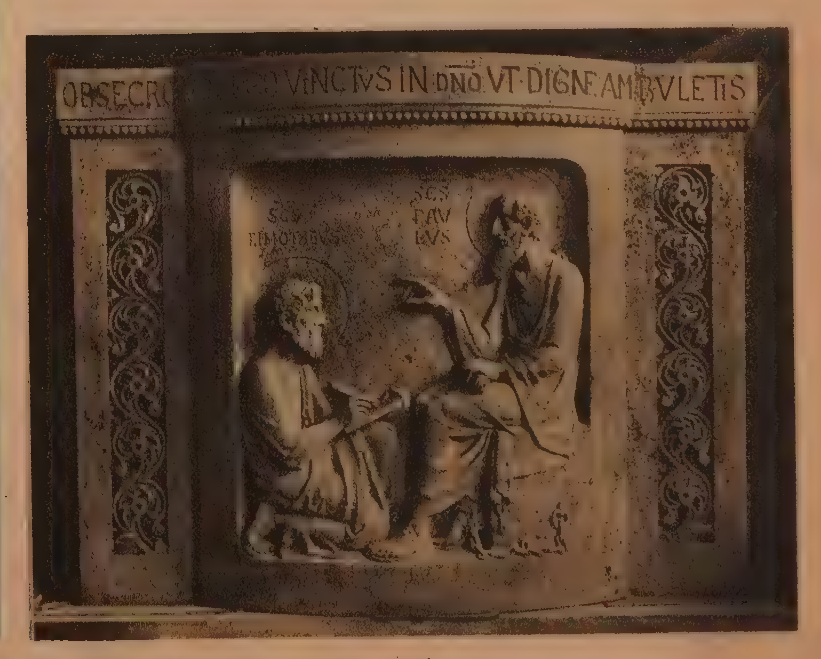


Fig. 22. — Ambon de l'Épître, à Maria-Laach.
Frère Radbod Commandeur, O. S. B.



Fig. 23. — Bénitier en céramique.



Fig. 24. — Chasuble rouge.
Composition du Frère Notker Becker, O. S. B.



Fig. 25. — Le Bon Pasteur.
Sculpture du cloître de l'Abbaye de Maria-Laach.
Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.



Fig. 26. — Sainte Scholastique.
Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.



Fig. 27. — Drapeaux de procession. (Frère Radbod Commandeur, O. S. B.)
L'Agneau, symbole du Christ. Le Poisson, symbole du Christ.



Fig. 28. — Bénitier (le cerf altéré).
Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.

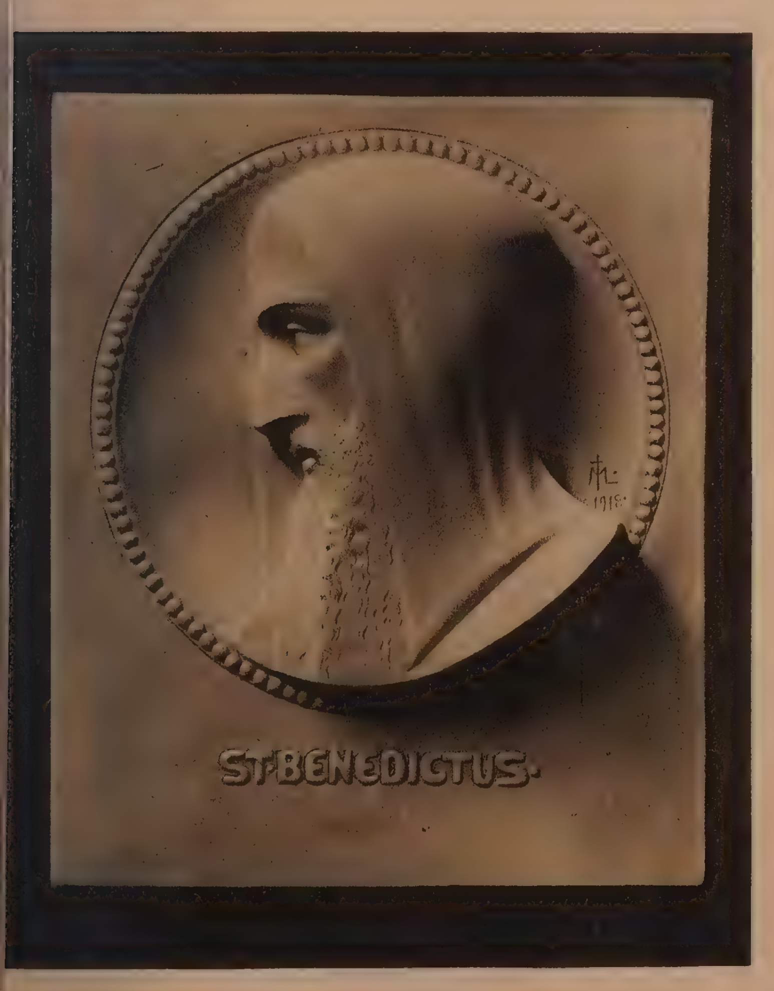


Fig. 29. — Saint Benoît.
Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.



Fig. 30. — La Vierge et l'Enfant Jésus.
Sculpture dans le cloître de Maria-Laach.
Frère Rheinhold Teutenberg, O. S. B.



Fig. 31. — Mosaïque ornant la chaire de vérité de l'église du Christ-Roi, à Sarrebrück. (Détail d'un évangéliste).
Frère Radbod Commandeur, O. S. B.

On a discuté autrefois, en considérant l'Art de Beuron, sur le point de savoir si l'Art liturgique était au moins abordable par le peuple. La bienveillance avec laquelle le clergé et le peuple accueillent les productions de Maria-Laach prouvent que la question est depuis longtemps résolue.

Le peuple chrétien désire trouver l'expression de son activité liturgique et religieuse dans un Art correspondant. Et les « *artifices* » de Laach travaillent à cette tâche. La situation a bien changé depuis le temps du Père Didier Lenz. Bien des artistes, même laïcs, travaillent en dehors du cloître conformément à l'esprit de la Liturgie. Cependant la tâche est demeurée avant tout monastique. L'Art liturgique étant, en effet, un Art de communauté, doit émaner de la communauté et, en retour, s'adresser à celle-ci. Nous avons vu au monastère les « *artifices* » enrôlés dans un organisme vivant, remplissant leur mission sublime dans une sainte union avec l'Autel. Par le fait qu'ils reconnaissent de la sorte le principe de la communauté, ils sont tout spécialement appelés à être les organes de cette grande communauté : l'Église. Et de même qu'ils construisent sur la *communio sanctorum*, pierre angulaire de toute communauté chrétienne et qu'ils trouvent en elle les motifs et le contenu de leur travail, c'est sur cette même communauté qu'ils désirent agir dans leur langue en étant populaires.

Bien que la première place en Art liturgique appartienne sans conteste au contenu, bien que l'idée exprimée soit de loin plus importante que toute forme artistique, l'Art chrétien n'a pas le droit de négliger la loi fondamentale de toute création artistique : chercher à incarner l'idée dans une forme adéquate. Nous touchons ici le fond du problème. Tout comme l'Art profane, l'Art religieux lutte aujourd'hui pour sa forme. Il est donc d'autant plus naturel qu'on jette un regard

Fig. 32. — Eglise Saint-Martin à Dudelange (Grand-Duché de Luxembourg).
Ces peintures, dont nous donnons des détails ailleurs, sont inspirées des basiliques de Ravenne ; elles sont l'œuvre du Frère Notker Becker, O. S. B., de l'Abbaye de Maria-Laach.



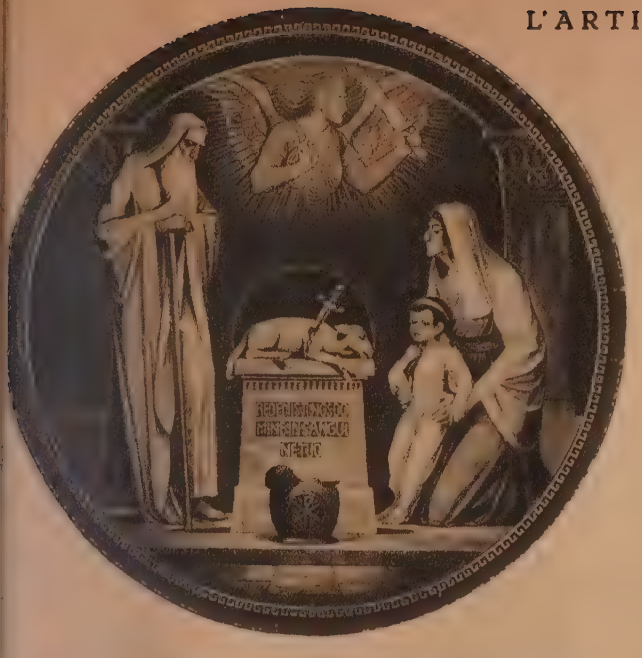


Fig. 33. — L'agneau immolé sous l'Ancienne Loi, figure du Christ qui nous a rachetés dans son sang.



Fig. 34. — Le serpent d'airain élevé par Moïse dans le désert, figure du Christ élevé sur la croix pour le salut des hommes.

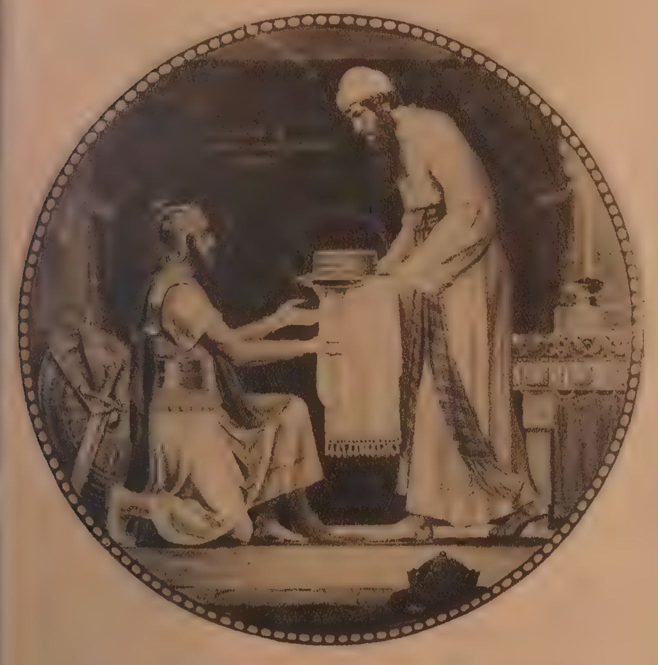


Fig. 35. — David recevant les pains de proposition, image des fidèles qui sous la Loi Nouvelle se nourrissent du pain eucharistique.



Fig. 36. — Les fruits de la Terre Promise, autre figure de l'Eucharistie.



Fig. 37.— Samson, terrassant le lion, figure du Christ qui devait terrasser satan.



Fig. 38. — David vainqueur de Goliath, autre figure du Christ, vainqueur de satan.

Episodes et personnages de l'Ancien Testament préfigurant le Christ.
Peintures de l'Église Saint-Martin à Dudelange (Grand-Duché de Luxembourg).
par le Frère Notker Becker, O. S. B.

en arrière et qu'on se tourne vers les modèles idéaux de la primitive Église. L'Art de Laach y trouve son idéal réalisé. Et s'il répète les formes chrétiennes de jadis, il cherche une fois de plus, non l'apparence extérieure, mais par celle-ci, en celle-ci et avec celle-ci, le contenu qui y est traduit.

L'Art chrétien primitif s'adresse à la communauté en une langue symbolique, le symbole n'a d'ailleurs sa raison d'être que dans celle-ci. Mais, parce que le symbole conserve toute sa valeur spirituelle aussi longtemps que perdure la communauté où il a pris naissance et pour laquelle il est fait, quand on reprend le symbole on rend son contenu toujours actuel et nouveau pour la communauté. Et ceci justifie la reprise de la langue symbolique des premiers chrétiens.

L'Art de Maria-Laach ne substitue donc pas au style gothique ou au style roman un autre style : le style chrétien primitif. Car dans tous les styles la forme, transitoire par essence, est accessoire. Et précisément en raison du principe qui vient d'être exposé : l'intelligence des temps présents, un idéal bénédictin d'Art ne peut se borner à des reconstitutions archéologiques. Cependant comme il estime à sa valeur la tradition, il a le souci de conserver des formes du passé tout ce qui a une valeur typique et universelle en tant que symbole, tout ce qui indépendamment de l'époque et des styles est encore capable de nous parler aujourd'hui. Mais lorsqu'on cherche à se faire comprendre dans un siècle nouveau, au moyen d'une langue ancienne, il faut inévitablement tenir compte de certains besoins et façons de sentir modernes. Il ne s'agit pas de concessions, mais du devoir sacré d'agir sur notre temps de manière éducative. L'Art tout rempli de la vie de l'Esprit-Saint doit être opposé à l'Art vide de la « reine *Sachlichkeit* » tourné lui obstinément vers la terre. Et il ne faut pas nous étonner que dans le domaine si abstrait de l'architecture religieuse, l'Art cherche la vie par une alliance avec l'Art liturgique auquel un sang nouveau a été infusé. Une



Fig. 39. — Bénitier en céramique.



Fig. 40. — Le Bon Pasteur.
Sculpture du Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.

grande partie des récents travaux des artistes de Laach est d'ailleurs destinée à des églises modernes. C'est en raison de ce même principe de l'intelligence des temps présents, que l'Art liturgique, loin de repousser les procédés modernes, emploie des matériaux nouveaux pour réaliser sa mission sacrée, et qu'il ne dédaigne pas les procédés industriels et mécaniques de reproduction, si le salut des âmes peut en bénéficier.

On le voit, l'Art de Maria-Laach ne tend nullement à faire revivre un style périmé; il ne cherche pas davantage à élever au rang de style telle conception plastique du passé ou du présent. Son seul souci est, en définitive, d'arriver à capter d'une façon plus intime et plus simple le grand courant de vie qui coule des mystères chrétiens, d'exprimer ces derniers en une langue plastique débordante de sainteté, d'arriver enfin à rendre sensible son action sanctificatrice, et de préparer ainsi ceux qui furent appelés par le baptême à vivre dans le Christ, à la vision de l'au-delà, à la véritable contemplation des Mystères dans le monde de la vraie Vie. Ceci explique que les « *artifices* » de Laach ne connaissent qu'une seule voie; ils ont du reste l'ambition d'y mener leurs frères pour les conduire vers Celui qui a dit : *Ego sum via, veritas et vita.*

Jetons à présent un regard en arrière et revenons à notre point de départ. Nous avons vu l'Art bénédictin régi par des principes fondamentaux. Nous avons défini le premier en disant qu'il donnait la fécondité parce que principe de vie. Ce principe fut pour l'Art de Laach l'union intime à l'idéal artistique de Beuron. A cet élément dynamique vint s'en ajouter un second, statique celui-là et d'ordre réceptif. Nous l'avons vu manifesté dans la stabilité, qui recevant le principe de fécondation le fait fructifier en y ajoutant, par un apport propre au pays, au peuple et au temps, les éléments nécessaires pour prendre racine dans le sol. Éléments qui furent fournis à Laach par le pays rhénan et se concrétisèrent en premier lieu dans l'église abbatiale. La population et la nature rhénanes vinrent donc en second lieu dans l'ordre des influences exercées. A la stabilité s'ajouta un troisième élément qui la compléta : le principe de la tradition qui outre son apparence formelle, extérieure, manifesta une âme profonde dans le *tradere* de la divine Liturgie. L'Art de Laach est très intimement lié à cette tradition, il l'est d'autant plus que le quatrième facteur constructif — à savoir le désir de répondre aux besoins de notre temps — a engendré le mouvement liturgique, mouvement



Fig. 41. — « Adoro te devote latens Deitas ».
Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.

ui devait par voie de conséquence inéluctable pousser l'activité tistique à puiser son aliment dans la Liturgie.

Pour juger l'Art de Maria-Laach, il faut donc tenir compte de nsemble de ces quatre éléments. Nous l'avons fait remarquer jà, cet Art est encore bien jeune et dans une évolution continue. es possibilités nouvelles se présentent constamment à lui, il tire s leçons des nouveaux travaux et grandira avec ceux-ci ; chaque ur aussi les recherches liturgiques et archéologiques lui offrent s modèles nouveaux, qu'il doit rendre accessibles à notre temps au contact desquels il se perfectionne. Si l'on jette un coup d'œil trospectif sur son évolution, plus d'une œuvre semblera dépassée ar les suivantes, et cependant le travail d'hier paraît être une pierre écessaire à l'édifice d'aujourd'hui, car c'est sur les fondements osés aujourd'hui et sur ceux-là seulement qu'on peut édifier un venir plus splendide.

Les « *artifices* » ont l'ambition d'apporter leur pierre à l'édification u temple du Corps du Christ, dans l'enceinte duquel habite l'Esprit e Dieu. Mais ils connaissent la parole du Psalmiste : *Nisi Dominus edificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam.* — Si le Seigneur ne construit la maison, c'est en vain que travaillent eux qui l'édifient. »

Fr. Théodore BOGLER, O. S. B.



Notices Biographiques

Dom Laurent Goertz, O. S. B.

Né le 15 octobre 1877 à Crefeld.

1897, profession solennelle à Maria-Laach. — 1902, ordination. — tudes artistiques : de 1904 à 1906 à Beuron ; de 1906 à 1908 à Munich ; de 1909 à 1911 à Rome ; de 1915 à 1922 à l'Académie des Beaux-Arts de Dusseldorf ; en 1923 et 1924 il peint le chapitre de Abbaye bénédictine de Saint-Joseph ; en 1926 il peint l'église Saint-Nicolas à Maria-Laach.

Frère Notker Becker, O. S. B.

Né le 23 mars 1883 à Spaldorf (Ruhr).

Il est d'abord dessinateur technique dans des charbonnages et ateliers de construction.

1903, noviciat à Maria-Laach. — 1907, profession perpétuelle, il collabore alors aux mosaïques de la Basilique de Maria-Laach. — De 1914 à 1916 il peint la sacristie de Maria-Laach et exécute d'autres travaux graphiques. — De 1924 à 1927 il peint l'église paroissiale de Dudelange (Luxembourg) et de Steele (Essen-Ruhr).

Frère Reinhold Teutenberg, O. S. B.

Né en 1864 à Werl (Westphalie).

De 1888 à 1893, études d'Art à Munich. — De 1897 à 1901, à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. — 1910, profession perpétuelle à Maria-Laach ; puis divers travaux de peinture à Maria-Laach, un autel pour chapelle privée, une statue de saint Benoît.

Frère Radbod Commandeur, O. S. B.

Né en 1890 à Hoorn (Hollande)

Il suit d'abord les cours de l'École des Métiers à Amsterdam, puis à Dusseldorf.

1911, noviciat à Maria-Laach. — 1921, profession perpétuelle à Maria-Laach, où il travaille en qualité de peintre et de sculpteur : en 1920 il exécute le monument du cimetière de Maria-Laach, en 1926 les ambons de la Basilique de Maria-Laach, en 1929 il exécute des mosaïques dans l'église du Christ-Roi à Saarbrücken, ensuite il travaille à l'Abbaye de Sainte-Hildegarde à Eibingen, et enfin il construit dans l'église paroissiale du Sacré-Cœur à Coblence une chapelle en souvenir des soldats morts.



Fig. 42. — La Vierge et les Anges adorant l'Enfant-Dieu.
Frère Notker Becker, O. S. B.

Cours pratique de broderie d'art

(Suite, voir page 400)

Tout spécialement lorsque la nuance de ces lignes est bien appropriée à l'ombre ou à la lumière de la place où elle se trouvent. Ce travail léger, vaporeux, vivant et expressif, obtenu ainsi, récompense singulièrement par une réelle jouissance, celui qui l'a exécuté.

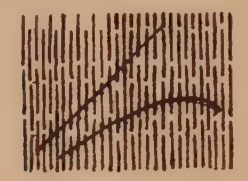


Fig. 93

Lorsqu'il s'agit de nuancer le passé droit refendu, on opère exactement de la même manière qu'en ton uni, mais avec plusieurs aiguillées engagées en même temps dans le travail, suivant l'importance des dégradés évidemment.

Le passé nuancé exige beaucoup de goût et d'intelligence, et l'art de fondre les nuances pour faire sortir la lumière, indiquer les reliefs et le modelé, n'est pas un art facile. Combien de gens s'applaudissent de leurs ouvrages, qui n'en ont pas même les premiers éléments. Un travail peut ne pas être parfait, cela s'explique, rien n'est d'ailleurs parfait sous le soleil ; mais qu'il s'y rencontre de si grosses imperfections, au point de n'y trouver plus les premiers principes de la technique qu'on a soit-disant voulu employer, cela, c'est tout à fait déplorable, et il vaudrait mieux dans ces conditions ne pas broder du tout.

Non seulement il faut respecter le dessin et la technique, mais il faut encore placer les teintes à propos et éviter les épaisseurs, les surcharges, qui enlèvent à l'ouvrage la grâce et la légèreté.

Le passé droit refendu, entre pour une grande part dans la deuxième technique. Il y est avantageusement employé pour les ciels, les tentures de fonds, les pavements, certaines draperies, et les figures. Là où la finesse de travail n'est pas requise, on peut l'exécuter en assez long point tout en tenant compte de la solidité du travail bien entendu.

Le gain de temps obtenu de cette façon, permettra de soigner davantage les parties plus délicates et demandant plus de précision.

b) *Le « Passé courbe refendu ».*

A parler juste, le passé courbe refendu se fait comme un passé droit refendu, légèrement imparfait, quant au sens des points.

En effet, le passé courbe refendu est nécessairement une suite de points droits refendus, mais ne continuant pas dans le sens indiqué par la première rangée de points. Et ceux-ci plus ou moins petits suivant la courbe à suivre, doivent exprimer la forme des objets, se courber suivant les plis des draperies, les nervures ou les artérioles des fleurs, pour en exprimer le mouvement. Pour obtenir ces changements de sens, et faire de la bonne besogne, du propre travail comme technique, il convient de faire les points avec une attention soutenue.

En fendant le point comme il est dit plus haut, pour le passé droit refendu, on oblique légèrement le nouveau point dans le sens à obtenir, et cela sur toute la ligne de points si c'est nécessaire. Car la surface à remplir en passé courbe, sera rarement régulière et ses côtés seront parfois tout à fait différents l'un de l'autre. Il sera dans ces cas, nécessaire de modifier légèrement le sens des points dans le cours du travail d'une même rangée de points, pour en arriver insensiblement au sens de la ligne du côté inverse.

Tout naturellement la plupart des points devront être sensiblement plus petits qu'en ligne droite. Car plus il faut tourner court, plus il faut réduire les lignes droites qui forment la courbe, et plus il faut de petits points pour l'obtenir. Chacun de ces points passera légèrement sur la pointe du précédent qu'il a fendu ; cette pointe étant nécessairement très petite puisque les points eux-mêmes sont petits, il n'en résultera pas un grand dommage pour l'aspect du travail. Toutefois il convient de faire ces empiètements le plus régulièrement possible, afin de laisser voir qu'on l'a voulu ainsi, et qu'il ne s'agit pas d'un défaut dans le travail.

Il faut cependant faire d'assez grands points dans les grandes parties qui le permettent, car la multiplicité des petits points ôte le lustre de la soie et a pour résultat de créer de nombreux petits trous d'aiguille. Il est encore à propos d'éviter de toucher trop la soie en la travaillant, d'éviter surtout de passer le dé dessus. Il faut donc veiller à bien fixer le fil de soie au chas de l'aiguille, comme nous l'avons expliqué au début du cours, et ne jamais se servir d'une partie souillée pour les points au passé. S'il y a par-ci par-là des points à redresser, à applatir, et il s'en rencontre fréquemment, même dans le travail bien fait, on se contentera de glisser la pointe de l'aiguille dans le sens de ces points à la place même du défaut, et sur les points détendus si possible, et ceux-ci se mettront en place comme par enchantement.

Pour le travail nuancé, il est à recommander d'être sobre dans ses tons. La technique du point doit elle-même fondre les nuances, c'est là d'ailleurs que réside sa principale beauté. Les ouvriers médiocres s'imaginent n'en mettre jamais assez ; ils n'osent sauter à propos une ou deux nuances de peur de heurter l'effet.

C'est un tort, et le travail y perd beaucoup de son caractère. Il faut, surtout pour les fleurs, éviter la multiplicité des nuances. Que toutes les fleurs d'une même espèce, ne soient cependant pas du même ton comme cela se produit trop souvent. La nature nous en présente des claires, des plus teintées, et des foncées ; il faut l'imiter, c'est une maîtresse sûre.

Les draperies et les chairs, brodées au point courbe refendu, c'est-à-dire dans le sens de chacun des plis du drapé, ou des muscles et principaux traits des chairs, donnent un travail de toute beauté, et offrent un intérêt tout particulier lorsque les points sont bien faits, et que la technique est bien étudiée. Ce procédé donne beaucoup de vie au travail, et lui ajoute un jeu de lumière



Fig. 94. — L'évangéliste saint Luc, symbolisé par un taureau (Musée des tissus de Lyon). Ce travail est assez caractéristique à cause du point de soie au « passé droit non refendu ». En effet, les points se continuent de bout à bout sans entrer l'un dans l'autre pour se fendre et dissimuler les piqûres. Il est facile de remarquer les trous d'aiguille donnant à ce travail un aspect gauffré et qui à première vue font penser au travail mécanique.

très varié, suivant la position de l'ouvrage par rapport avec le centre lumineux.

Mais dans de nombreux cas, cette technique est difficile à bien réaliser, elle est en outre d'une exécution très lente. Pour les figures surtout nous la déconseillons à qui n'est pas très expert en la matière, parce que les effets de lumière quoique beaux par eux-mêmes, sont souvent des mensonges ou des erreurs au point de vue du modelé ou de la réalité des plans. En effet, tantôt un ton relativement foncé et d'ailleurs placé à propos, paraîtra clair à cause de sa position et de son sens de fil ; ou un ton clair, semblera franchement sombre alors que cependant il est mis à une place qui doit indiquer un avant-plan ou un relief.

Bref on obtiendrait très facilement et sans le vouloir le moins du monde, des figures grimaçantes et quelquefois franchement laides.

Ce procédé est donc à recommander plutôt aux maîtres brodeurs, qu'aux débutants ou brodeurs insuffisamment experts, ceux-ci peuvent à loisir l'employer pour les draperies à bien modeler, les feuillages et les fleurs. Car là, cette technique est tout à fait à sa place, et on peut y faire de petits chefs-d'œuvre, avec un peu d'initiative et de bon goût.

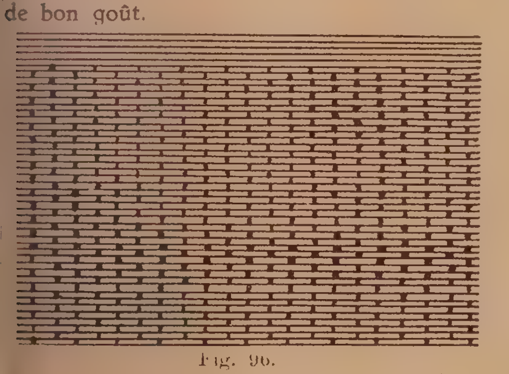


Fig. 96.

Le travail sera même souvent plus aisé à exécuter de la sorte, et se conformera facilement en tout aux exigences du dessin modèle, sans nécessiter sauf, quelques exceptions, des points trop petits. Et si, même il a fallu consacrer un peu plus de temps à l'exécution de telle ou telle partie d'ouvrage en cette technique, on saura cependant regagner ce temps à propos d'autres parties moins importantes qui ne feraient guère plus d'effet si elles étaient d'un travail parfait. Dans ces conditions on peut donc se permettre pour ces surfaces, un procédé plus simple, plus économique et plus expéditif. C'est de lancer une ou plusieurs nuances d'un bout à l'autre de la surface à remplir, et quand celle-ci est couverte de fils de soie, on les croise d'autres soies très fines, assorties aux premières nuances et lancées à la distance de deux ou trois lignes les unes des autres. Puis on arrête ces dernières par des points imperceptibles d'une nuance semblable aux lignes ou à la teinte de fond. Ce procédé est à conseiller seulement pour les grandes parties qui ne gagneraient pas à être finement exécutées ou qui ne doivent être vues que de loin.

Quatrième série de points de la deuxième technique.

Les couchures pleines ou mi-pleines, d'or et de soie.

Tout ce que nous avons dit pour la technique sur l'or, les couchures d'or en un ou deux fils, en lignes simples, et en galons plats ou en relief dans la première technique, est entièrement applicable à la quatrième série de points de la deuxième technique.



Fig. 95. — **L'évangéliste saint Marc, symbolisé par un lion** (Musée des tissus de Lyon).
On peut faire ici absolument les mêmes remarques techniques qu'à la figure 94. En effet, les deux sujets sont des parties d'un même ensemble.

Soit qu'on se serve de ces couchures pour les parties légères ou mi-pleines, soit qu'on en constitue des parties pleines, les mêmes précautions sont à prendre, la même attention est nécessaire, et avec bien plus de raisons encore.

En effet, dans ces cas de la quatrième série, il est indispensable d'étudier de plus près, la façon de traiter le point, lorsque surtout il doit couvrir de plus ou moins grandes surfaces.

En huit petits chapitres, et successivement, nous allons voir les différentes manières, ou plutôt diverses occasions parmi bien d'autres, où la couchure d'or en surface pleine ou mi-pleine, peut être employée avantageusement plutôt que tout autre procédé et matière.

Liste des chapitres concernant la quatrième série de points de la deuxième technique.

Chapitre I. — Les fonds plats et unis en couchure, sans dessin sur le métier.

Chapitre II. — Les fonds plats avec dessin tracé d'avance pour le point d'attache.

Chapitre III. — Les fonds en couchure avec dessin en relief, souligné par le point d'attache.

Chapitre IV. — Les nimbes ou auréoles en couchure plate avec dessin par les points d'attache, contrariés ou en ligne.

Chapitre V. — Les nimbes ou auréoles en couchure avec dessin en relief.

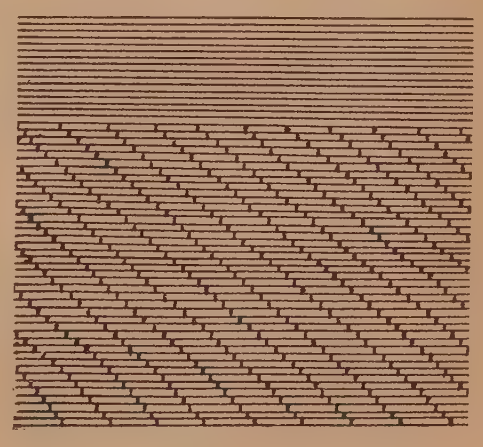


Fig. 97.

Chapitre VI. — Les rayonnements de lumière.

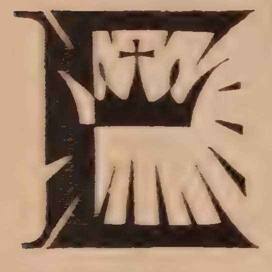
Chapitre VII. — Les pavements (en couchure pleine ou mi-pleine) avec soie ou sans soie pour le fond.

Chapitre VIII. — Les architectures, parties pleines, parties mi-pleines avec soie ou sans soie pour le fond.

(A suivre) Alfred PIRSON.

Fig. 43. — Saint Paul et saint Barnabé à Lystres, par Raphaël.
(La foule émerveillée de la guérison d'un boiteux veut leur offrir un sacrifice comme à des dieux.)

Les Tapisseries de la Chapelle Sixtine



N l'an 1516, Raphaël était occupé aux esquisses des tapisseries qui devaient orner la Chapelle Sixtine. Léon X, protecteur des arts comme son prédécesseur le pape Jules II, avait chargé le maître de peindre ces cartons d'après lesquels des artistes de Bruxelles tisseraient dix tapisseries reproduisant les événements les plus importants de la vie des apôtres Pierre et Paul.

Si Léon X trouvait à Rome un peintre de génie, lorsqu'il fut question d'exécuter les tapisseries, il ne pouvait penser qu'à la Flandre (1). Depuis longtemps la ville de Bruxelles était devenue le centre de cette industrie d'art, et tous les pays d'Europe s'adressaient à la capitale des Pays-Bas pour de semblables travaux. Les cartons furent donc immédiatement envoyés à Bruxelles. Là, un élève de Raphaël, Bernard van Orley, devait en surveiller l'exécution en laine, soie et fils d'or, confiée à l'atelier de Peter van Oelst.

Au début du mois de juillet 1519, trois tapisseries étaient terminées et envoyées à Rome, quatre autres suivirent un peu plus tard. Et nous savons que « si des voix jalouses, se prononcèrent d'une façon malveillante », l'impression générale fut excellente. On ne ménagea pas les louanges aux maîtres tapissiers bruxellois dont on considérait les œuvres avec admiration. Cette admiration était du reste méritée, et si l'état actuel des tapisseries ne peut donner une idée de l'art consommé de nos compatriotes, cent autres œuvres sont là pour justifier leur réputation. Mais ce n'est diminuer en rien le mérite des exécutants que d'insister sur celui des modèles incomparables qu'ils trouvèrent dans les compositions de Raphaël. A la vérité, les cartons donnent seuls la pleine impression du génie du maître. En effet, les tapisseries elles-mêmes ont subi les destinées les plus diverses; elles ont passé de mains en mains après avoir subi d[e] avaries considérables, et elles ne montrent plus aujourd'hui — comme nous le disions plus haut — qu'un faible éclat de leur splen[-]deur. Les couleurs claires et délicates, en particulier les tons de chai[r] apparaissent extrêmement fanés; beaucoup d'endroits ont ét[é] fortement restaurés. Cependant, malgré cela, on est forcé d'y recon[-]naître une des créations de la maturité du maître.

Les tapisseries n'ont pas été seules à subir « les destinées les plu[s] diverses ». Les cartons, eux aussi, ont changé maintes fois de posses[-]seurs. Restés à Bruxelles, et non réclamés par les successeurs d[e] Léon X, ils auraient dû, semble-t-il, ne pas quitter cette ville. Il[s] y demeurèrent probablement jusque vers 1630. A cette époque il[s] auraient été achetés par le roi Charles I[er] d'Angleterre sur le consei[l] de Rubens pour servir à la manufacture de tapisseries établie à Mort[-]lake. Toujours est-il qu'ils sont actuellement exposés à Londres au Musée Victoria et Albert.

On a appelé ces cartons, « les sculptures du Parthénon de l'Ar[t] nouveau ». Cet éloge qu'on comprend en considérant la *Pêche mira[-]culeuse* et la *Prédication de saint Paul*, ne peut guère être dépassé on doit avouer que ces compositions étaient dignes de figurer prè[s] du ciel de Michel-Ange. A la maîtrise déployée dans leur interpré[-]tation correspond du reste la sublimité des sujets. Ces derniers n'auraient pu être mieux choisis pour la chapelle du palais du Pape.

Nous nous proposons d'analyser les quatre épisodes reproduit[s] dans ce numéro pour faire ressortir le parti qu'à su en tirer Raph[aël].

Mais avant de terminer ces notes préliminaires, nous qui souhaiton[s] le renouveau de l'Art religieux sous toutes ses formes, sommes heureu[x] de pouvoir dire que si de nouveaux *Raphaël* se présentaient, il n[e] serait pas impossible de trouver aujourd'hui comme au XVI[e] siècl[e] des interprètes dignes d'eux. A Bruxelles même le secret n'est pa[s] perdu de reproduire au moyen de fils de laine, de soie et d'or, le[s] compositions des maîtres.

Une tapisserie magnifique exécutée par M[lle] Dubois, d'aprè[s]

(1) Pastor, *Histoire des Papes*, t. VIII.

les cartons du peintre Montald, et exposée il y a quelques années l'a prouvé. Cette œuvre, *Vers l'idéal*, a montré que si l'on voulait par la création d'une école de tapisserie rénover un art jadis florissant, on obtiendrait les meilleurs résultats.

La Pêche miraculeuse

(fig. 44).

L'épisode est bien connu (S. Luc, chap. V).

L'artiste a peint saint Pierre au moment où saisi d'admiration devant la grandeur du miracle, il se jette aux pieds de Jésus et s'écrie : « Eloignez-vous de moi, Seigneur, car je suis un pécheur. »

Les deux barques enfoncées profondément dans l'eau par suite du poids des filets « prêts à se rompre » sont représentées à dessein très petites de façon à mettre en valeur les figures des pêcheurs. Dans l'une on voit Jacques et Jean, occupés à sauver la riche capture ; à côté d'eux le pilote s'efforce de maintenir en équilibre l'embarcation par trop chargée. Ce sont de solides pêcheurs. A l'extrémité de l'autre barque, le Maître est assis avec une majesté tranquille, brillant dans son vêtement bleu clair et son manteau blanc, et comme transfiguré. La main levée, il prononce les paroles fameuses : « Ne crains point, car désormais ce sont des hommes que tu prendras. » Le prince des apôtres, les mains jointes, adore le Maître. Et on ne sait ce qu'il faut admirer le plus : la spontanéité, l'abandon, la foi humble, le bonheur, exprimés sur son visage et par toute son attitude. Derrière Pierre se tient, le buste penché, les bras étendus, un deuxième apôtre, André sans doute. Remarquons l'art déployé par le maître dans la disposition des personnages ; ils forment une ligne qui, partant du pilote va vers André, s'abaisse profondément avec Pierre pour se relever de nouveau avec le Christ. Tout conduit au Christ ; il est l'aboutissement du mouvement, et bien que de proportions médiocres et placé à l'extrémité du tableau, il domine toute la scène.

Paul et Barnabé à Lystres

(fig. 43).

« Il y avait à Lystres (Actes des Apôtres, chap. XIV) un homme perclus des jambes, qui se tenait assis, car il était boiteux de naissance et n'avait jamais marché. Paul lui dit : « Lève-toi droit sur tes pieds. » Aussitôt il bondit et il marchait. » Le peuple de Lystres, enthousiasmé par le miracle de saint Paul, veut offrir des sacrifices à l'apôtre des nations et à son compagnon Barnabé comme à des dieux. Les deux apôtres cherchent de toutes leurs forces à empêcher cette aberration. Paul veut déchirer ses vêtements de douleur à la vue de l'erreur des païens.

Le maître, par une habile combinaison, a placé cette figure principale sur un point élevé et l'a isolée des autres. La scène du sacrifice, imitée librement d'un relief antique, est peinte avec une grande maîtrise. Le fond architectural où l'on voit le dieu antique placé significativement à côté de Paul est magnifique. La figure de Paul marquant les mouvements d'humeur les plus variés, les sacrificateurs disposant tout pour leur office, et la tête difforme et brillante de reconnaissance du paralytique guéri, sont rendus d'une manière inimitable.

N. NOÉ.



Fig. 44. — La pêche miraculeuse, par Raphaël.

Églises Modernes
EN EUROPE
ET EN AMÉRIQUE (1)



TOUS ceux qui suivent avec intérêt les efforts déployés par les constructeurs de notre siècle dans le domaine de l'architecture religieuse se réjouiront de voir paraître l'ouvrage du professeur Fr. J. G. Wattjes, édité par la librairie « Kosmos » à Amsterdam.

Cet album qui contient plus de 300 reproductions d'églises, prises un peu dans tous les pays, donne une idée assez exacte des progrès réalisés jusqu'à ce jour par les architectes modernes.

L'auteur a du reste déclaré dans une intéressante introduction comment il a sélectionné les édifices qu'il nous présente : « Le choix des monuments reproduits a été soumis à une critique, en ce sens que seules les œuvres issues d'un effort original sérieux ont été publiées. Par contre, je n'ai pas tenu compte de mes préférences en ce qui concerne la direction dans laquelle se sont produits ces efforts. Il importe de savoir ce qui se passe à notre époque dans le domaine de la construction d'églises. Mais il importe peu de connaître l'opinion personnelle de celui qui a composé ce recueil. D'ailleurs le jugement d'un contemporain sur les produits d'un art en pleine crise de croissance comme l'est notre architecture religieuse moderne, ne saurait avoir qu'une valeur minime. Ceci ne signifie pas qu'il n'y eut pas de lois stables, auxquelles l'architecture en général et l'architecture



Fig. 45. — L'Ossuaire de Douaumont.
Arch. : L. Azema, M. Edrei et J. Hardy.



Fig. 46. — Eglise à Göteborg (Suède).
Arch. : Sigfrid Ericson.

d'églises en particulier doivent obéir. Mais cela signifie que le contemporain ne peut pas appliquer ces lois, avec l'objectivité voulue sur l'art changeant de son époque. »

Et nous constatons qu'en suivant la ligne de conduite qu'il s'est tracée, le professeur Wattjes, nous mène tour à tour en Suède, en Finlande, au Danemark, en Allemagne, en Tchéco-Slovaquie, en Autriche, en Hongrie, en Suisse, en France, en Belgique, en Espagne, en Hollande, en Angleterre, puis enfin en Amérique.

Au cours de ce voyage, il n'a pas été sans faire de multiples observations, et il nous en fait part : « Dans presque toute l'Europe, on s'efforce actuellement de créer, en des formes architecturales vivantes et nées logiquement de la puissante technique contemporaine, de nouveaux symboles de vie religieuse. L'unité de tendances est cependant encore loin d'être atteinte...

Pour la construction des petites églises, les méthodes de construction anciennes, avec leurs murs maçonnés en briques ou en pierre naturelle et leurs charpentes en bois, ou éventuellement leurs voûtes en maçonnerie, restent encore la solution la plus rationnelle au point de vue constructif. Le Danemark offre beaucoup d'exemples de ces constructions d'églises sobres et simples, qui de là tirent leur aspect grave et impressionnant. La Suède et la Finlande nous montrent quelques églises d'un aspect fort pieux, résultant d'une grande sobriété des formes principales et ornementales, d'un modernisme modéré... Pour les édifices plus vastes, les voûtes maçonnées avec les nombreux et lourds piliers qu'elles exigent ne sont plus justifiables. Nous disposons de divers procédés constructifs nous permettant de couvrir de grands espaces sans points d'appui intermédiaires... Le fer est parfois employé, mais le plus souvent, ce n'est pas la construction en elle-même qui constitue le facteur esthétique, comme dans les constructions de bois ou de béton armé.

(1) Un volume relié, format 24 × 32 cm. : 303 figures sur beau papier couché, Florins : 17,50. Chez l'éditeur : N.V. Uitgevers-Maatschappij « Kosmos, » Keizersgracht, 133, Amsterdam, et dans toutes les bonnes librairies.



Fig. 47. — **Eglise Saint-Paul, à Fellbach (Allemagne).** Arch. : Prof. Wilhem Jost.

En France, en Allemagne, en Tchéco-Slovaquie et en Suisse on a utilisé le béton armé pour les murs et les embrasures de fenêtres, tant pour des raisons économiques que pour obtenir une plus grande unité d'ensemble avec le survoûtement en béton armé... A mon avis, ces tentatives quoique pas toujours réussies, sont néanmoins fort importantes au point de vue architectonique. En tous cas elles ont permis de réaliser avec des moyens souvent restreints des résultats économiquement satisfaisants.

« S'il est vrai que les nombreuses constructions religieuses de notre siècle, qui portent l'empreinte de notre époque et qui sont si divergentes entre elles, susciteront les jugements les plus divers de nos contemporains, la plupart d'entre nous admettront cependant avec moi, que notre époque développe dans le domaine de la construction des églises un zèle et un dévouement remarquables et que souvent les tentatives ont été couronnées de succès. »



Fig. 48. — **Eglise Saint-Paul, à Fellbach.**
Arch. : Prof. Wilhelm Jost.

L'auteur, sans vouloir s'ériger en juge des œuvres qu'il nous présente, développe quelques-uns de ses principes esthétiques : « L'architecture se trouve sur la limite entre la technique et l'art ; elle est la transition de la technique en art. Des œuvres techniques peuvent, sans aucune intention esthétique de leur auteur, donner des sensations de beauté. Ces sensations peuvent émaner des seules formes et couleurs. Elles peuvent aussi être produites, non précisément par la perception de leur utilité réelle, mais du fait que leur apparition devient pour le contemplateur l'expression de leur utilité. Sans démarcation exacte, mais plutôt insensiblement, cette beauté technique se transforme en beauté artistique. Pour les édifices, qui comme tels ont toujours à remplir un but pratique, cette beauté purement technique est toujours un facteur important. La limite entre la beauté technique et la beauté artistique dans les édifices est tout arbitraire. Cependant la beauté de l'édifice religieux est d'un caractère franchement artistique. Bâtir une église n'est jamais uniquement élever un bâtiment apte à servir au culte, ce n'est pas non plus seulement créer une ambiance propice aux sentiments du culte, mais c'est en même temps extérioriser pour le spectateur cette complexion de sentiments et d'idées qu'on appelle communément la Religion... »



Fig. 49. — **Eglise en Finlande.** Arch. : Oiva Kallio, Helsingfors.

On peut en juger par ces quelques citations, cet ouvrage est de ceux qui doivent trouver place dans la bibliothèque, non seulement de tout technicien, mais aussi de tout homme de goût désirant être au courant de l'évolution de l'architecture religieuse de notre temps. Ajoutons que les clichés sont d'une netteté parfaite. Nous ne regrettons qu'une chose : c'est que les reproductions publiées dans ce numéro n'en donnent pas une idée exacte. En effet elles sont plus petites que les clichés originaux et perdent à être réduites un peu de leur précision. N. N.



L'ART de la Dentelle

(Suite, voir page 404)

Quand un tel croisement se présente au bord de la dentelle, pour donner à celui-ci une plus grande solidité, on peut en modifier l'exécution comme le montre la fig. 16. Les deux tresses étant arrivées à l'endroit du croisement, on exécute, comme précédemment, le geste « croiser », puis le geste « tourner », que *l'on répète une deuxième fois*. Après cela, on place l'épingle et on finit par le geste « croiser ». La fig. 16 montre le résultat de cette façon.



Fig. 11.
Emplacement des épingles soutenant un angle ou une courbe.

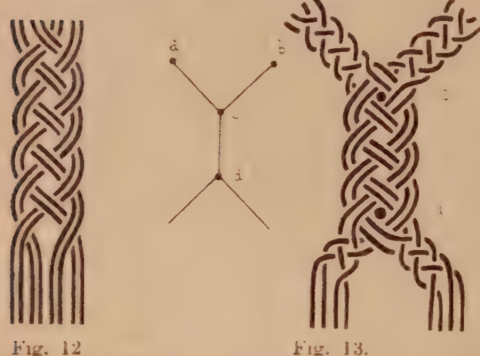


Fig. 12
Tresse de 8 fils.

Fig. 13.
Deux tresses de 4 fils se réunissent, forment une tresse de 8 fils puis se séparent.



Fig. 14.
Une « passée ».



Fig. 15.
Croisement de 2 tresses de 4 fils.

Ajoutons que les croisements, pour être beaux, doivent toujours être bien nets et *bien serrés autour de l'épingle*.

Tous les détails qui précèdent vont nous permettre d'exécuter le très modeste « entre-deux » dont le dessin se trouve fig. 17. Il constituera un premier exercice, grâce auquel l'apprentie dentellière pourra se familiariser avec la préparation du patron, la mise en marche du travail et le maniement des fuseaux.

Préparation du patron. — Le dessin fig. 17, doit d'abord être reproduit, sur toute la longueur, d'un morceau de carton de Lyon, ayant 23 ou 24 centimètres. On perce alors, à l'aide d'un piquoir ou d'une épingle d'acier, les trous qui marquent l'emplacement des épingles.

Ces trous se trouvent : à l'endroit des croisements, à l'endroit où deux tresses se rencontrent ou se séparent et à l'endroit où une tresse change de direction.

Le patron ainsi préparé est attaché, avec des épingles, sur le carreau à dentelle, comme le montre la fig. 6.

On fixe avec des épingles, au bas du carreau, un morceau de carton de Lyon sur lequel les fuseaux seront posés, (le glisse-fuseau), et tout en haut et à droite, une petite pelote sur laquelle se trouve une provision d'épingles à dentelle (en laiton).

On place alors les épingles 1-2-3-4 (suivre sur la fig. 8, piquées, comme elles le seront toutes, jusqu'à moitié de leur longueur. A l'épingle 1, on attache huit fuseaux, garnis au préalable de fil de lin à dentelle.

Comme toutes les fabriques ne donnent pas un même numéro aux fils de même grosseur, force nous est de désigner une marque afin de préciser l'épaisseur du fil qu'il convient de choisir, pour un dessin de la dimension de notre entre-deux.

Nous conseillons donc le fil de lin DMC. n° 16, ou tout autre de même grosseur.

Rappelons ici que tous les fuseaux doivent être bobinés dans un même sens et qu'une boucle doit les empêcher de se dérouler. (fig. 8)

A l'épingle 2 comme à l'épingle 3, qui commence une seule ligne, on attache quatre fuseaux, et de nouveau huit fuseaux à l'épingle 4.

On déroule les fuseaux de manière à ce qu'ils soient tous sur le glisse-fuseau, à *la même hauteur*.

Avec les quatre premiers fuseaux de gauche, on fait alors une tresse allant jusqu'à l'épingle 7.

Pour que le travail soit ferme et régulier, il faut tendre les fils. Il n'est pas indifférent de « serrer » à n'importe quel moment. Ce geste doit se faire *toujours* après le geste « croiser ».

Pour « serrer », plaçant délicatement les doigts de chaque main sur les quatre fuseaux de la tresse, de manière que les deux premiers soient placés, l'un entre le pouce et l'index de la main gauche, l'autre entre l'index et le majeur de la même main, et les deux suivants de la même façon, par rapport à la main droite, sans les soulever, on écarte l'une de l'autre les deux mains, en tendant les fils.

Nous pouvons donc énumérer ainsi les gestes à faire pour confectionner une tresse : croiser, tourner, croiser, serrer, tourner, croiser, serrer, et ainsi de suite.

Il importe particulièrement de « serrer » quand on vient de placer une épingle, afin que les fils l'entourent très étroitement.

Après avoir confectionné le premier fragment de tresse, on abandonne les quatre fuseaux en les repoussant vers la gauche du glisse-fuseau, et on exécute successivement les fragments 1-6, 2-5 et 3-5. A ce moment, se fait le croisement 5, (voir l'explication accompagnant la fig. 15 et bien « serrer »).

Après ce croisement, on fait successivement : la tresse 5-6 ; le croisement 6 ; la tresse 6-7, puis le croisement en lisière 7.

On peut faire ce croisement de la même façon que les précédents, ou conformément à la fig. 16, ce qui vaut mieux.

Vient ensuite la confection successive de toutes les tresses que l'on rencontre en allant de gauche à droite : les tresses 7-12 ; 6-9 ; 5-8 et enfin la tresse 4-8.

Celle-ci achevée, on fait le croisement 8, la tresse 8-9, puis, avec celle-ci et sa voisine de gauche, la tresse de huit fils 9-10, comme il est dit à propos de la fig. 12, et en serrant bien les fils après chaque geste « croiser ».

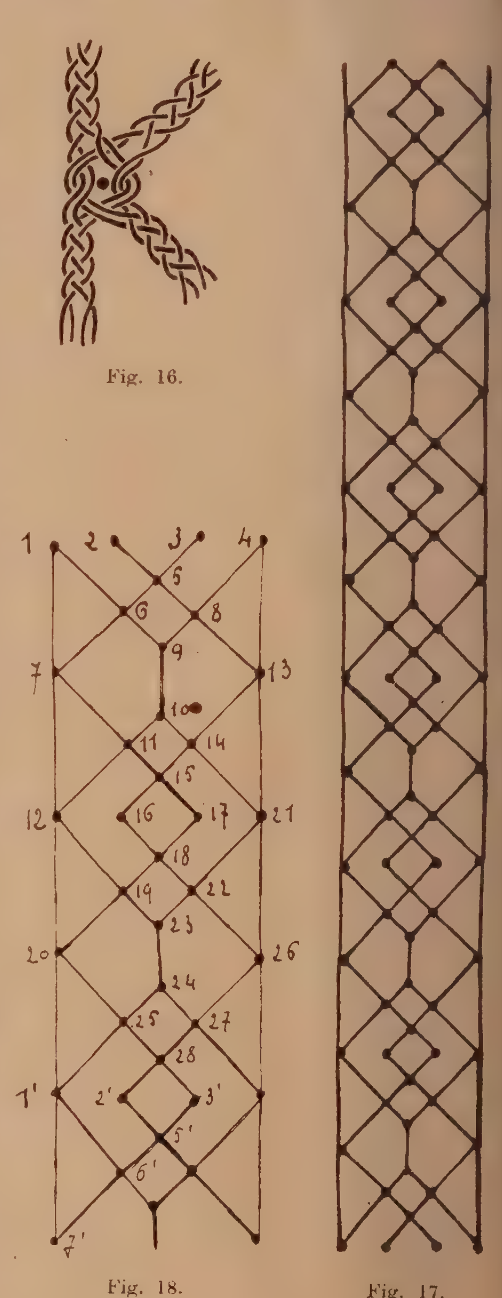


Fig. 16.

Fig. 18.

Fig. 17.

Est-il nécessaire de poursuivre ?

Exécution des tresses 10-11 ; croisement 11 ; tresse 11-12 ; croisement en lisière 12 ; tresse 12-20. Retour vers la droite en fai-

nt les tresses 12-19, 11-15, 10-14, 8-13 enfin 4-13.

Puis on exécute le croisement en lisière 1, la tresse 13-14, le croisement 14, la tres-14-15 et le croisement 15 ; la tresse 15-18, avec l'épingle en 16, qui doit main-nir l'angle du carré.

A cet endroit, on a besoin de la tresse 1-17-18 pour pouvoir exécuter ce dernier oisement. On la confectionne donc en açant l'épingle 17 à l'endroit où la tresse ange de direction. Croisement 18 ; tresse 1-19 ; croisement 19 ; tresse 19-20 ; croi-ment 20, tresse 20-1'.

Retour à droite comme précédemment. resses 20-25, 19-23, 18-22, 14-21, 13-21 croisement 21, tresse 21-26 etc...

Nous conseillons fort aux personnes qui t le désir d'apprendre, d'exécuter ce pe-entre-deux sans chercher à aller vite, ais seulement en s'efforçant de faire de lles tresses, régulières et serrées, de aux croisements bien nets. La rapidité

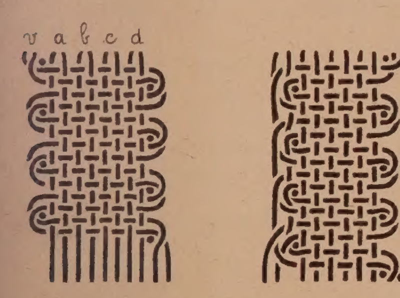


Fig. 19. — Le toilé
a) Avec bouclettes des deux côtés ;
b) Avec bouclette d'un seul côté.

s gestes est affaire de pratique. Il est bien ident que les dentellières ne les décom-sent pas comme nous sommes amenés à faire pour la clarté des explications. ous reviendrons sur ce point. Nous con-illons aussi de ne pas cesser ce travail ant de l'avoir bien « en main » et de pou-oir l'exécuter sans réfléchir.

Au fur et à mesure que se font les tresses, fil qui soutient les fuseaux se raccourcit. faut constamment l'allonger en débobi-nt le fuseau, sans mettre la main sur le fil, ais simplement en tendant celui-ci et en primant en même temps, au fuseau, un pe-mouvement de rotation.

Il est *indispensable que tous les fuseaux ndent toujours au même niveau.* Sans cette écaution, il est *impossible* d'avoir un tra-il régulier.

Les épingles à dentelles doivent être as-z fortes pour ne pas plier ou bouger lors-ue l'on serre bien les fils, après les croise-ents, par exemple. Les épingles placées à acun des côtés de l'entre-deux doivent re légèrement penchées *vers l'extérieur.* outes les autres doivent être plan-es bien droit.

Le toilé.

Les dentelles de Cluny, ne sont as seulement composées de tres-s qui s'entrecroisent. Elles com-ortent des surfaces opaques, obte-ues en réunissant plusieurs tres-s, en étalant et en retenant les ls les uns à côté des autres à l'aide un travail de tissage qui forme ne véritable toile : le *toilé.*

Deux des fils dont on dispose nstituent la trame du tissu. Ils vont de gauche à droite puis de droite à gauche, successivement au-dessus puis au-dessous de chacun des autres fils. Nous appellerons ces fils de trame les *voyageurs.*

Généralement, les *voyageurs* ayant atteint le bord du toilé sont tordus une ou deux fois, tournent autour de l'épingle qui les soutient

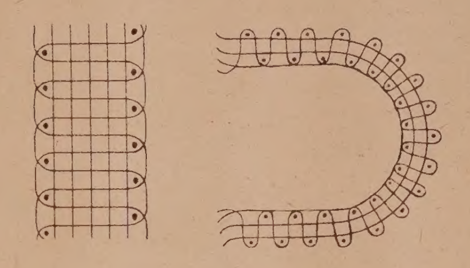


Fig. 20.— **Schémas de toilés avec changements de « voyageurs ». — Chaque ligne représente 2 fils.**

et dessinent ainsi, de chaque côté du toilé une suite, de bouclettes. Soit par exemple, fig. 19, un toilé formé par la réunion de 10 fils. Le travail s'exécute comme suit : une « passée » avec la paire *v*, les voyageurs, et la deuxième paire *a*, (rappelons qu'une « passée » se fait avec quatre fuseaux et résulte des gestes : croiser, tourner, croiser).

Une « passée » avec les voyageurs (devenus deuxième paire), et les fuseaux *b*, (troisième paire), une passée avec les voyageurs (devenus troisième paire) et les fuseaux *c* (quatrième paire), une passée avec les voyageurs et les fuseaux *d*. Tourner une fois les voyageurs, (devenus cinquième paire) et placer l'épingle.

Une passée avec les voyageurs et la paire *d*, puis la paire *c* et ainsi de suite jusqu'au bord de gauche. Tourner une fois les voyageurs, placer l'épingle et traverser de nouveau les huit fils de chaîne par une série de « passées ».

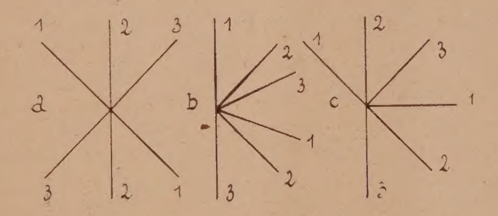


Fig. 22. — **Croisement de 3 tresses.**

Parfois un bord seulement du toilé porte des bouclettes, l'autre reste uni. Le travail, représenté en deux dessins fig. 19 est le suivant.

Lorsque les voyageurs partis par exemple de droite, ont croisé les deux derniers fuseaux de gauche, ils sont abandonnés et remplacés par ceux-ci qui deviennent à leur tour les voyageurs.

Un tel « changement de voyageurs » doit être soutenu par une épingle placée, comme le montre le dessin, *à la droite des quatre fils* de la passée, afin que les nouveaux voyageurs puissent s'y appuyer.

Le toilé continue comme il est dit plus haut.

On peut exécuter des changements de voyageurs à la fois des deux côtés du toilé, comme le montre le schéma I fig. 20, dans lequel chaque trait représente *une paire* de fils.

On a intérêt à supprimer ainsi les bouclettes dans la partie concave d'un toilé dessinant une courbe, car cette façon, (voir le schéma 2), réduit la place occupée par les fils et permet de conserver la régularité du toilé.

Les passées tordues.

Si, après avoir exécuté une passée, on répète le geste « tourner », on forme une « passée tordue ». (fig. 21).



Fig. 21. Fig. 21*bis*.
Une « passée tordue ». « Passées tordues ».

Les passées tordues tiennent une grande place dans la dentelle. Elles peuvent constituer un joli tissu ajouré.

Il se fait comme suit : (2-fig. 21).

Reprenons les dix fils qui viennent de nous servir à faire un toilé, et exécutons : une passée tordue avec la première paire de fuseaux (les voyageurs) et la deuxième, une passée tordue avec les voyageurs (devenus deuxième paire) et, successivement, avec chacune des paires suivantes. Après la dernière passée tordue, placer l'épingle ; tourner les fuseaux une seconde fois et commencer un nouveau « voyage » en sens inverse.

On obtiendra un bord droit, c'est-à-dire sans bouclettes, en effectuant des « changements de voyageurs », comme il a été dit à propos du toilé.

Nous donnons, en application de ce qui précède, une petite dentelle, fig. 25, à exécuter sur le piqué fig. 28 avec le même fil qui a servi à confectionner le premier exercice.

Avant d'en entreprendre l'exécution, il nous faut expliquer la manière de faire le croisement de trois tresses de quatre fils.

Croisement de trois tresses de quatre fils.

Il se présente généralement suivant le dessin *a* fig. 22, mais la direction des tresses qu'il faut croiser est indifférente, (*b* ou *c* même fig.).

Disons d'abord qu'un croisement de plus de deux tresses présente toujours quelque difficulté d'exécution, et que, d'une façon générale, le dessinateur doit chercher à l'éviter.

Tout croisement doit être fixe, ferme et net. Celui que nous ex-

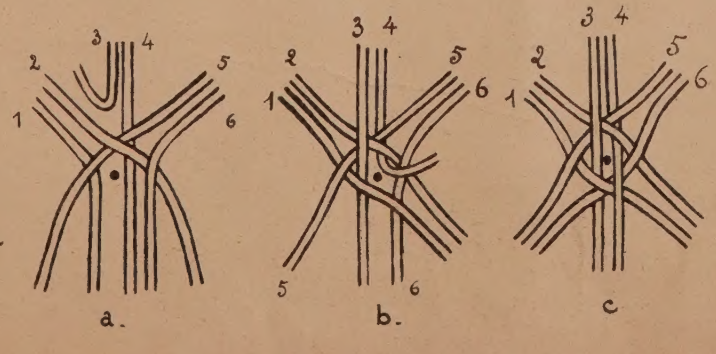


Fig. 23.

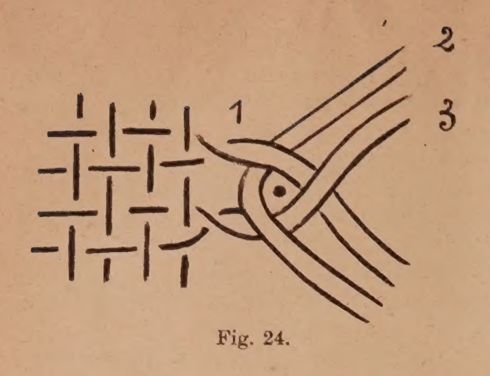


Fig. 24.

pliquons ci-dessous répond à ces exigences.

Exécution. — Il faut d'abord conduire les trois tresses jusqu'à l'endroit où elles doivent se rencontrer, et faire, à cet endroit, avec les tresses de droite et de gauche, un croisement ordinaire, exécuté, jusqu'au placement de l'épingle, en-dessous des fils de gauche de la tresse du milieu (qui sont soulevés momentanément), et au-dessus des fils de droite de la même tresse. Ayant piqué l'épingle, on remet en place les fils soulevés, on soulève les deux autres et on achève le croisement. On remet alors en place les fils soulevés en dernier lieu et on continue les trois tresses, en serrant bien autour de l'épingle.

Nous donnons, fig. 23, les étapes successivement suivies. Chaque fil est représenté par une simple ligne droite.

A) La paire 3 est soulevée de la main gauche. La paire 4 reste en place. Une demi-passée est faite avec les paires 1-2-5 et 6, sans tenir compte de la paire 4. On pique l'épingle.

B) La paire 3 est remise en place. La paire 4 soulevée à son tour. On achève le croisement sans s'occuper des fils du milieu.

C) Pour que les fuseaux occupent la place qu'ils doivent occuper définitivement, on est obligé de mettre les fils 6 à côté des fils 5, en passant au-dessus des fils de gauche de la tresse du milieu. On dépose alors

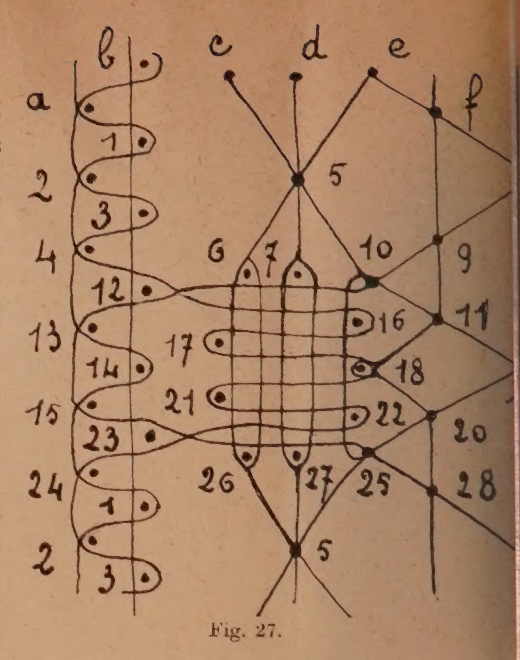


Fig. 27.

les fuseaux qui étaient toujours soulevés, et on obtient l'effet C.

Le deuxième exercice, comporte encore une difficulté nouvelle : le croisement, à l'épingle 18, d'une tresse de quatre fils et des voyageurs du toilé.

On peut traiter un tel croisement de diverses manières. Celle qui nous paraît, ici, la plus pratique, s'exprime schématiquement, par le tracé de la fig. 24, où les fils sont représentés par une simple ligne.

Soit, en 1, les voyageurs, en 2 et 3, les fuseaux de la tresse. On exécute : croiser 1 sur 2 — tourner 3 sur 2 — croiser 1 sur 2 — placer l'épingle. Autrement dit, on exécute, avec les six fils dont on dispose, en prenant 2 en main pour chaque geste *une passée* dont la première paire manquerait.

La connaissance de ces deux derniers croisements nous permet d'entreprendre l'exercice (fig. 25). Le dessin schématique du travail à exécuter, où chaque épingle est numérotée, nous servira de guide. (fig. 27).

Comme pour l'exercice précédent, il faut, tout d'abord, reporter soigneusement sur un carton de Lyon (fig. 28) le dessin fig. 26 ; percer à l'avance tous les trous où se placeront les épingles, et fixer sur le carreau le piqué ainsi préparé.

Vingt-six fuseaux seront utilisés. On les attachera aux six épingles qui commencent le piqué, en nombre correspondant aux exigences du futur travail.

Savoir : de gauche à droite, 4-2-4-4-4 et 8.

Exécution de l'exercice fig. 25.

Exécuter une passée tordue avec la première et la seconde paire de fuseaux, une passée tordue avec la deuxième et la troisième paire que vous « tournez » deux fois. Placez l'épingle 1.

Une passée tordue avec la deuxième et la troisième paire, puis avec la première et la deuxième. Placez l'épingle 2 que vous penchez un peu vers la gauche, comme toutes les épingles du bord extérieur de la lisière.

Une passée tordue avec la deuxième et la troisième paire, qui doit être tordue deux fois. Placez l'épingle 3 et retournez vers la gauche comme précédemment. Placez l'épingle 4. Une passée tordue avec la deuxième et la troisième paire. Abandonnez ces six fuseaux que vous repoussez légèrement vers la gauche.

Exécutez alors les trois tresses c-5, d-5, e-5 ; croisez-les et placez l'épingle 5.

(A suivre) L. PAULIS.

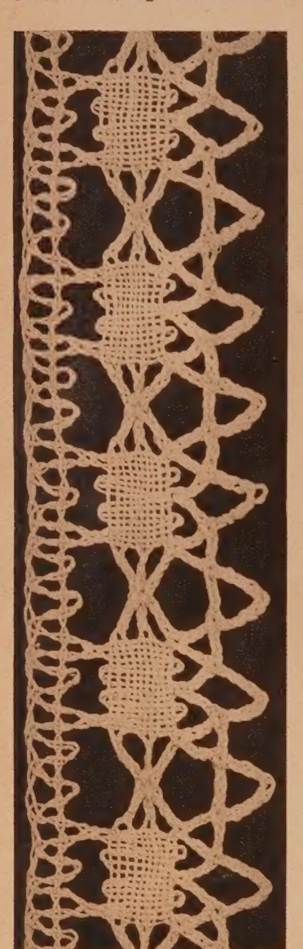


Fig. 25.



Fig. 26.

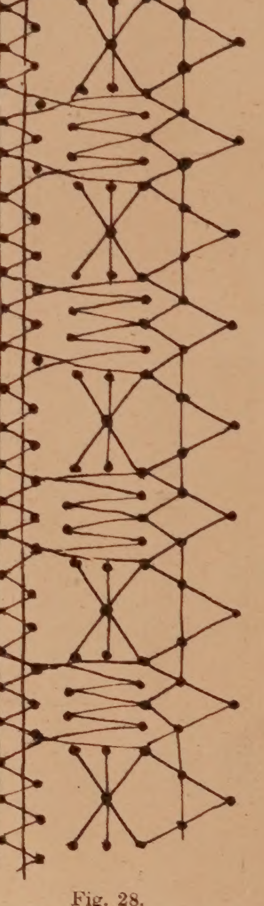


Fig. 28.
Patron ou « piqué » de l'exercice 2.

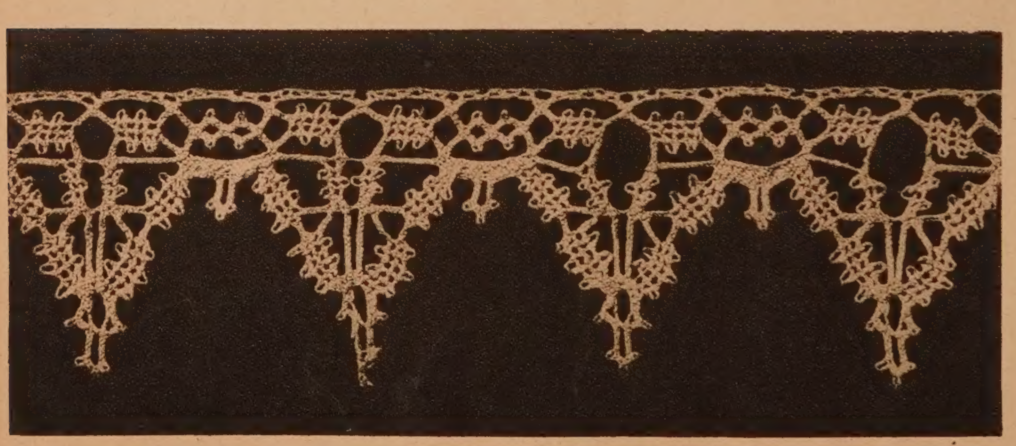


Fig. 29. — Bord dentelé dit Picot — Dentelle des Flandres au fuseau. Fin du XVIe et première moitié du XVIIe siècle.



LES TAILLES DIRECTES

d'Henri Charlier (1)

Statuaire

ENRI CHARLIER renouvelle entièrement la technique de la sculpture par la taille directe. Son œuvre, déjà considérable, est assez peu connue parce que rarement exposée. Ses statues, taillées directement dans la pierre ou le bois ıns modelage préalable, n'existent pas à l'état de plâtre ou de modelage. est d'un grand intérêt pour les artistes de connaître les résultats de ette technique nouvelle et, pour tous les gens de goût, d'entrer dans esprit qui en est cause, car la méthode reprise par Henri Charlier, andonnée depuis le XVI[e] siècle, est celle des grandes écoles de ulpture en Egypte, en Grèce et au Moyen-Age.

Le XIX[e] siècle a vu commencer une réforme profonde des arts astiques. Puvis de Chavannes, Rodin, Gauguin, Cézanne ont retrouvé sens de l'expression plastique qui s'était perdu peu à peu depuis Renaissance et qui, bien qu'étant le fond des arts plastiques et leur rtie essentielle, s'était trouvé graduellement subordonné à une sorte sensualité de la forme et de la couleur, à l'expression psychologique dramatique, et à l'émotion poétique.

La réforme commencée au déclin du XIX[e] siècle eut pour cause besoin des artistes d'aller jusqu'à l'essentiel de leur être, et de venir maîtres de cette beauté qu'ils connaissent en eux, hors d'eux, finie et insaisissable. Ils ne pouvaient se satisfaire d'une imitation lus ou moins agréable et exacte de la nature, ni d'une peinture psychogique des types de la société, simples jeux de l'esprit auxquels ceraines époques contraignent les artistes les mieux doués.

Ils voulaient atteindre directement, dans le travail même de l'œuvre 'art, et suivant les lois propres à chacun des arts, un beau de la même ature dans son essence et analogue, dans ses manifestations, à la eauté même du monde, mais nouveau pourtant.

C'est un état d'esprit métaphysique et religieux, très répandu chez s artistes de notre temps, c'est le désir de posséder le Souverain eau et d'en créer, dans une matière choisie, un analogue librement onçu. Il amène beaucoup de ces artistes, sans même qu'ils s'en erçoivent, à chercher pour toutes les formes de l'activité humaine qu'ils trouvent au bout de leurs dons d'artistes, le Souverain Bien omme le Beau Souverain.

C'est une des causes naturelles apparentes, c'est-à-dire que c'est un es moyens de la renaissance catholique à laquelle la France contemoraine doit ses plus grands poètes, Péguy et Claudel qui ont achevé libération poétique entreprise par leurs devanciers.

Henri Charlier, dans l'art qui est le sien, tente un effort semblable. Il complète la réforme des arts plastiques en lui donnant sa technique naturelle et son sens chrétien.

(1) L'ouvrage, du format in-4° (26 × 34), comprenant 104 planches et ne introduction, est vendu au prix de 200 francs à la Librairie du Montierge, Wépion (Belgique). — Paiement par chèque postal sur Paris (600.53) Bruxelles (102.048) ou par mandat international, à la réception de l'ouvrage.

EUGÈNE YOORS

Les amis d'Eugène Yoors viennent de faire éditer un beau volume qui veut être autant qu'une étude, une marque de cordiale sympathie à l'égard de l'artiste anversois. Il honore du reste et le maître et ceux qui ont voulu lui rendre cet hommage.

L'ouvrage est très bien illustré, comme il convient pour un livre d'art.

C'est en termes très élevés que le R. P. Reypens, S. J., chante son « Hymne à la Lumière et à l'artiste de la Lumière ». Nous souhaitons comme il le fait en terminant ce discours prononcé au cours d'une messe jubilaire célébrée en l'honneur de Yoors dans



la chapelle Sainte-Lutgarde, que notre ami puisse un jour dans une cathédrale splendide déployer tout son talent, exprimer toute sa vision, dans la pleine maturité de son art, pour le plus grand bien de la « vieille Flandre » qui a « soif de Dieu ».

Après le discours du R. P. Reypens, Z[r] M. Jozefa exprime son amical hommage dans une poésie intitulée « Une fenêtre d'église ».

Puis Cyriel Verschaeve, Félix Timmermans, Ernest Vander Hallen et Jozef Muls, considèrent tour à tour en Yoors le peintre-verrier, l'homme, l'ami, le graveur.

Frans Leytens clôt cette série d'articles par une étude sur la technique du vitrail chez Eugène Yoors.

Livre charmant qui met en relief outre l'art bien connu du Maître flamand, l'amitié solide dont il est entouré et dont la voix lui est aussi chère et plus douce que celle plus bruyante de la renommée.

N. N.

INPRIMATUR
Mechliniæ, Februarii 1931.
J. Thys, can. lib. cens.

Imprimi potest
Abbatiæ Sti Andreæ
D. Pius de Cocquéau, Prior.
Hélio Charles Bulens, Bruxelles

NIHIL OBSTAT
Mechliniæ, Februarii 1931
J. Thys, can. lib. cens.